Sinema

IAN AITKEN

Avrupa Sinema Kuramları

doruk

Avrupa Sinema Kuramları

Eleştirel Analiz

IAN AITKEN

Sinema



doruk

AVRUPA SİNEMA KURAMLARI

Eleştirel Analiz

DORUK / Sinema
Avrupa Sinema Kuramları: Eleştirel Analiz

Özgün Adı:
European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction

Yazar:
Ian Aitken

Çeviren Editörü:
Zahit Atam

Çevirenler:
Zahit Atam, Selin Akgül, Başak Erzi

Editör:
Zahit Atam

Kapak ve Sayfa Tasarımı:
Cafer Çakmak

ISBN: 978-975-553-628-6

Baskı: Şubat 2015

Baskı-Cilt:
Sonsuz Matbaa



e-posta: bilgi@dorukyayinlari.com
www.dorukyayinlari.com

AVRUPA SİNEMA KURAMLARI

Eleştirel Analiz

Ian Aitken

Çeviri Editörü:
Zahit Atam



İÇİNDEKİLER

Auteur Kuramı ve Türkiye Sinemasında Yaratıcı-Yönetmenler 7

Ercan Kesal ile Auteur Kuramı üzerinden senarist-oyuncu-hekim olarak yaratıcılığın sorgulanması 35

Zeki Demirkubuz ile Auteur Yönetmen/Senarist Üzerine bir söyleşi 61

Giriş 73

1 Rus Formalizmi ve Weimar Sinema Kuramında Didaktizm ve Sezgi 79

2 Eisenstein'ın Film Teorisinde Determinizm ve Sembolizm 113

3 Weimar Sinemasal Modernizmi ve Sovyet Montaj Sinemasında Estetizm ve Bağlanma 141

4 Mükemmel Olana Ait Gerçeklik Dünyasına Gitmek Fransız Sinemasal Empresyonizmi 169

5 Dışsal Dünyanın Kaybolması Yapısalcılıktan Rölativizme 201

6 Siyasal Modernizmden Postmodernizme 261

7 Fiziksel Gerçekliğin Kefareti Grierson, Kracauer, Bazin ve Lukács'ın Teorilerinde Gerçekçilik 299

8 Geç Dönem Avrupa Sineması ve Gerçekçilik 355

9 Savaş-Sonrası İtalya ve İspanya'da Gerçekçi Sinema 391

Auteur Kuramı ve Türkiye Sinemasında Yaratıcı-Yönetmenler…

"Güneş gibi, yönetmen de her zaman sette orada varolmaya devam etti, yönetmene tapınılması için asıl dönüş noktası, görsel olarak hala bakire olan bir dünyada ilkel tripod kameraların arkasında yönetmenin tek başına üstünlüğünün olduğu ilk dönemki günlerden sonra tekrar geri geldi. Kayıp masumiyetin bu hafifçe anıştırılması, Erich von Stroheim'ın haber filmi çeken kameralara Gloria Swanson merdivenlerde kendinden geçmiş, çıldırmış haldeyken, ona doğru alçalarak kameranın dönmesi için emir verdiği zaman Billy Wilder'ın Sunset Bulvarı filminde esinlenildi, hatırlandı. Bu sekansta gözden düşmüş bir star için hissiz bir nostaljiden daha fazlası karşımıza çıkar; film yapımının daha kişisel olduğu ve daha az endüstriyel olduğu bir dönemin akla gelmesi durumu da vardır. Yönetmene dayalı bir aydınlanma döneminin olup olmadığı maddi karşılığı olmayan bir şeydir. Pek çok sinema tarihçisi referans verilecek bir çerçeve yaratabilmek için Altın Çağın varolup olmadığını test ettiler. Altın Çağ 1925 yılından ya da 1920 yılından ya da 1915 yılından önce tunca dönmüştü, ama bu tarihsel hat boyunca bir yerlerde, efsane ısrarla devam ettirildi, film yönetmeni bütün özgürlüğünü kaybetti ve sinema endüstrisi olarak bilinen bir takım canavarca bir varlığın içinde eritildi –bunun kod adı, Hollywood oldu.

Yönetmenin çöküşü ve dekadansına dair efsanenin doğrulanması eski ünlü Hollywood yönetmeni George Stevens'ın şu sözleri iyi anlatır: "Film endüstrisi yeni olduğu zamanlarda, yönetmen onun merkezinde duruyordu, iş âleminin detaylarını yürüten adam onun partneriydi... (Yönetmen) nihai aşamada etrafına baktığı zaman, kendi partnerinin adını kapının üzerinde altın sırmalı levhada yazılmış olarak görmeye başladı. Böylelikle yönetmen artık bir çalışan haline geldi, iş dünyasının detaylarına katılan ve onları yönetmek için zamanını harcayan adam stüdyonun başındaydı artık."

Stüdyo şefi Samuel Goldwyn bu meseleyi çok kaba ve keskin bir biçimde ortaya koydu, bir gazeteci ile görüşürken gazeteci kendi iddiasını şu cümleyle başlatmak için cesaretle söze girmiş: "William Wyler *Uğultulu Tepeler* filmini yaparken..." Gazeteci asla bir varsayımın ötesine geçemedi. "Ben Uğultulu Tepeleri yaptım," Goldwyn terslemiş onu. "Wyler sadece o filmi yönetti.

"Yalnızca yönetti" çok daha kesin bir biçimde Paul Rotha ve Richard Griffih'in yazdıkları *The Film Till Now* adlı eserlerinin ek kısmında tanımlanır: "Yönetmen- (a) Kurmaca filmlerde Yönetmen genellikle bir teknisyendir, filmin çekilme sürecini yönetir, bu da şu anlama gelir, oyunculara ne yapacağını söyler, kameramana ne çekeceğini anlatır ve genellikle kurgu işleminin başında durur. Kurmaca filmlerin çoğu senaryo departmanı ya da bağımsız bir senaryo yazarı tarafından yazılan metinlerle yönetilir. Kurgu, yönetmen ve yapımcı ile danışılarak kurgudan sorumlu bir başkişi ve ekibi tarafından gerçekleştirilir. Bazen bir yönetmen kendi çekim senaryosunu yazar ve kendi kurgusunu yapar; böylelikle o film yönetmenin bireysel damgasını daha çok taşımaya meyilli olur.

"(b) Belgesel filmlerde Yönetmen genellikle konuya dair ilk elden araştırmasını yaptıktan sonra kendi senaryosunu yazar, buna rağmen bazen yönetmen bir diyalog yazarı ile çalışır. Yö-

netmen yalnızca filmin aksiyon tarafını yönetmez, aynı zamanda kurgunun bütün aşamaları boyunca, müziği, seslendirmeyi vs. her açıdan filmi kontrol eder. Savaş zamanındaki gelişmeler hikâyeli filmlerde olduğu gibi belgesel üretimini de gittikçe bölümlere ayrılmasına neden olan bir değişim gösterdi.

Bu çiftkatlı tanımın en ilginç yönü, 1940 boyunca başvurulan haliyle, belgesel yönetmeninin lehine olan bir tarafa yaptığı vurgudur. "Kurmaca" ya da bir "hikâyeye" dayanan filmlerin yönetmenleri sanatkârlara göre daha az sanatçı oldukları varsayılıyordu, bunun tek nedeni bunları çok yakın bir şekilde kontrol edilmeleri değildi, aynı zamanda "kurmaca" filmler belgesel filmlere göre havai, aklı bir karış havada filmler oldukları düşünülüyordu. Böylelikle, pek çok film yönetmeni iki katlı aşağılanıyordu dönemin akademik metinlerinde. Bir yandan, yönetmenlerin çoğu kendi filmleri üzerinde çok çok az kontrol edebiliyorlardı, yükümlülükleri dardı, diğer yandan ise onların filmleri ilk planda ele alınması için kıymet taşımadıkları düşünülüyordu.

Akademik metinler film endüstrisi üzerinde kayda değer bir etkiye sahip değildi. Kapitalizmin pek çok diğer ürününde olduğu gibi, filmler kısa erimli tüketim ve hızlı yayılması için tasarlanmışlardı. Bir film bir kez "eskiyince", depolara geri dönüyordu, asla kamusal olarak tekrar gösterilemezlerdi. Böylelikle, eğer bir yönetmenin kariyerine yönelik ilgi her nasılsa olmuş olsa bile, gerekli araştırma malzemesine ulaşılamıyordu. Meseleleri daha da kötüleştiren, sinema tarihi Yirmilerin sonlarında sesin gelişiyle birlikte iki ana kümeye bölündü, sesli ve sessiz sinema." (Andrew Sarris, 10-11)

Amerika'daki durumu çok kısa özetlemek için Sarris'ten yaptığım bu uzun alıntı aslında auteur kuramı ya da the author theory ya da Die Auteur-Theorie dediğimiz durumun tarihini çok kısaca özetliyor. Çünkü Auteur Kuramı özünde filmleri yönetmen üzerinden okuyan ve filmleri görsel bir dünya tasavvurun-

dan daha çok bir deneme gibi gören yaklaşımdan besleniyor, deneme ise melez bir form, formlar arası bir form ve modern olduğu çok açık bir form.

Aslında sinemanın bir endüstri olması sürecinden sonra, yönetmenin konumu sinema endüstrisi içinde hem çok tartışıldı hem de ayrıksı bir yere koymaya çalışanları zor durumda bırakacak pek çok şey oldu. Ne gibi?

Mesela bağımsız sinemanın yönetmenleri ile belirli stüdyo yönetmenleri arasındaki ilişkiye bakılabilir. Kimi stüdyo yönetmenlerinin filmleri bağımsızların filmlerinden çok daha tutarlı, bir benliğe ait ve büyük oranda çağının vicdanına seslenen ve eleştirel filmler.

İkinci mesela, ulusal sinemanın tanımından geliyor, bir ulusal sinema kavramının ne olup olmadığı üzerinden değerlendirilebilir. Ulusal sinemanın tanımını eğer sosyolojik açıdan yapacak olursak, Hollywood ya da Amerikan Sinemasının dışında kalan, diğer ülkelerin kendi ulusal sinemaları olarak yapmamız gerekir. Hollywood'un ise bir no-man's land olduğunu bizzat o sinemanın büyük yönetmenleri söylüyor, hata John Ford Hollywood'un bir mekâna ait olmadığını da anlatıyordu, coğrafik olarak Hollywood'u tanımlayamayacağımızı iddia ediyordu (John Ford, 1964, bak. Küresel Hollywood).

Dünyada iki sinema vardır, bir ulusal sinemalar ki bunların toplamı bir Hollywood etmiyor, diğeri ise Hollywood ya da Amerikan Sineması. Bu anlamda Ulusal Sinemaların şekillenmesine baktığımızda, auteur teorisinin bir karşılığı, kendine, ulusuna ve evrensel insanlık ideallerine uygun bir sinemayı araştırmak, gerçekleştirmek, üretmek için girişilen çabaların aynı zamanda ulusal bir renk taşıması anlamında bir sosyolojik başlıkla karşılaşıyoruz. Auteur dünyayı belirli şekilde yorumlayan insan anlamına geliyor. Auteur kuramı ise bundan farklı olarak, bu filmleri yapan yönetmenin aynı zamanda çerçevesinden söylemine kadar, kendine özgü bir dünyası olması, bunu da filme

yansıtması anlamına geliyor. Ama esasında Auteur Theory ya da Auteur Kuramı bir kuram değil, dahası yapılamaz bir şey, anlamlandırılabilir, kullanılabilir, anlaşılabilir, ama paradoksu şu: kuramsallaştırılamaz, bütün kuramsallaştırma denemeleri onun kuram olmadığının da bir ispatı anlamına geliyor.

Peki, *auteur* ne anlama gelir?

Kelimenin saf anlamıyla karşılaşırsak, auteur telif sahibi olan, yarattığı esere, karakterlerini, deyiş tarzını, dünya görüşünü ve hayat karşısındaki tavrını, diğer yazarlardan ya da yönetmenlerden farklı bir biçimde, metnin (ya da filmin) içine imza atarcasına gömebilen sanatçı anlamına geliyor. Yani biz bir filmi, bir şiiri, bir romanı, bir resmi vs. incelersek, eserin yapım tarihine, anlattığı konusuna, hatta hikâyesine değil de, bizzat deyişten dolayı onu yaratan insanı tanıyorsak, işte bu gerçek anlamda bir auteur oluyor. Çünkü imzasını yaptığı tablonun altına değil de tablonun yapılış biçimine atmış, ilgili ve bilgili bir göz ona baktığında, hemen onun eseri olduğunu anlıyor, onun dünyasına giriyor. Bu anlamda yazar ya da eseri yaratan sanatçı, kendi dünyasını öyle bir şekilde esere yansıtmış ki biz bütün insanlık içinde o insanı ayırt ediyoruz, bu anlamda ayrıksılaşmış, bu anlamda farklılaşmış, bu anlamda biricikleşmiştir eser.

Peki, Bu İşin Türkiye'deki Tarihi Nasıl Oldu, Nasıl Anlatılageldi?

İlk önce, bu işin bir eğilim olarak sinema tarihinde öne çıkması 1950'lerin Fransa'sında oldu diye naklediliyor, çünkü biz eninde sonunda kültürel geçmişimize bakıldığında Frankofon bir ülkeyiz, bu ne demek?

İlk önce hepimizin okulla tanıştığında kurucu önder olarak gördüğü ve belletildiği Mustafa Kemal Atatürk, Frankofon kültürden beslenme bir 19. Yüzyıl aydınıydı, örneğin Atatürk Cumhuriyet fikrini J.J. Rousseau'dan almıştı, onun kitabını okurken, Cumhuriyet Fazilettir sözünün Fransızcasının altını çizmişti.

Dahası bilimsel ve sanatsal terimlerin Avrupa dillerindeki karşılıklarını Fransızca söylenişinden Türkçeye geçirdik, mesela belgesel terimi bulunmadan yıllarca ülkemizde dokümanter sözü kullanıldı, doküman dilimize yerleşti. Cumuhriyet dönemi boyunca (onun da öncesinde Osmanlının çözülüş yıllarında) itinayla aydınlarımız Fransızca öğrendiler, Fransız yazarları Türkiye'de etkili oldu, hatta Fransız iç çamaşırları, şarapları, mobilyaları bizim için uygarlığın temsilcisi gibiydi. Zaman içinde bunun göstergeleri, Fransa'nın dünya güç dengelerindeki yerini kaybetmesiyle birlikte evrim geçirip farklı başkentleri de ülkemize buyur etmemize rağmen, değişime biz geç ayak uydurduğumuz için Fransız kültürü hala etkili oldu. Ama Paris'i gidip görmek, hatta orada bir Fransız ile aşk yaşamak aydınlarımız için letafetin göstergesi gibiydi.

Aynı şekilde ülkemizde aydınlarımız ilk ciddi ve evrensel sinema tarihi yazma girişimlerinde Fransız aydınları, özellikle de Sadoul ve Bazin üzerinden bir nakilcilik yaptılar, bunu da bize bilim ve insanlığın hakikati olarak lanse ettiler. Geçmişin anlatısına bakarsak;

Özellikle Les Cahiers du Cinema (Sinema Defterleri) dergisinde, 1954 yılında Truffaut'nun yazdığı *"Fransız Sinemasında Belirli bir Eğilim"*[1] adlı yazısında auteur'ün adı geçiyor, geçmişin değerlendirmesinden yola çıkarak, kendi ulusal sinemasında deyişin geçmişe göre farklılaştığını savunuyor. Bu gelişmenin yeninin doğum sancılarına karşılık geldiğini savunuyor. Bir yıl sonra ise bu sürece "la politique des auteurs" (yaratıcı yönetmenlerin siyaseti) nitelemesini kazandıran Andre Bazin katılıyor.

Peki, sinemaya bir deneme, bir yazı, bir fikir, dünyaya dair belirli bir duyumsayış, bir dünya görüşünü anlatma aracı olarak ilk bakan kim?

---

(1) *A Certain Tendency of The French Cinema, Francois Truffaut* –ilk kez 'Cahiers du Cinema' dergisinde 1954 yılında basıldı, bak: http://www.newwavefilm.com/about/a-certain-tendency-of-french-cinema-truffaut.shtml

Bizim tarih yazımında karşımıza çıkan, anlatılagelen versiyonda, bundan yaklaşık 6 yıl önce Astruc'un "önemli" makalesine değinilir: "Astruc, L'Ecran Français dergisinde 1948 yılında yayınlanan *Naissance d'une Nouvelle Avant-Garde: La Camera-Stylo* (Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Alıcı-Stilo) başlıklı yazısında, Fransız sinemasını, Hollywood sinemasına öykünmekle, ekonomik gerekçelere sığınarak, hep aynı çizgiyi izleyen filmler üretmekle eleştirmişti. Sinemanın da resim ve roman gibi özerk bir anlatım aracı olduğunu ve Bresson, Renoir, Rossellini, Welles gibi büyük yönetmenlerin alıcıyı bir yazarın kalemi kullandığı gibi kullandıklarını vurgulamıştı. Film çekmek için teknik bilgiye gerek yoktu. Sinema kültürü olan bir kişi, tıpkı bir roman, bir deneme yazarı gibi düşüncesini sinema aracılığıyla aktarabilirdi." (Teksoy, 399-400)

Tuhaf olan şu; Frankofon aydınımız, kamera-kalem bile demeyip, çeviriyi Alıcı-Stilo gibi tuhaf bir şekilde yaparak aslında kültürel olarak düşünür değil, aktarıcı olduğunu net olarak göstermiş oluyor, bu arada biraz zahmet edip metni tam olarak Türkçeye de çevirmiyor, Frankofon aydınlarda sık görülen bir durumdur bu: Bir metne büyük önem atfedip, onu çevirmemek ve ondan övgülerle dolu sözlerle bahsetmek, nakilcinin savunma mekanizmasıdır. İşe bu bir yaklaşımın göstergesidir, ama ne yazık ki insanlığın tarihi bunların büyük oranda bir yanılsama olduğunu gösteriyor.

Bu yaklaşım ve bilgi yalnızca Teksoy'a ait değildir, genelde bu şekilde anlatılır, maşallahı var sinema tarihçiliğimiz Afrika'nın Frankofon sömürge ülkelerinin halinden çok farklı olmadığı için, dünyaya ve sinema tarihine büyük oranda Fransa üzerinden bakıyoruz, ama bu kültürel gelişimle değil, kısır bir söylemle taçlanıyor. Fransız sinemasını çok da seyretmemize rağmen, teori dünyasında tuhaf denecek kadar alıcısı olmamıza rağmen, dünyayı farklı yorumlayan ve insanlık için konuşan çok sayıda yönetmenleri olmamasına rağmen, üstelik kendi dünya görüşüyle dünya devletleriyle ilişkisi tarih boyunca çelişmesine

rağmen, ülkemizde tuhaf bir Fransa hayranlığı vardır. Yıllar önce bir akademisyenin seminerinde dinlemiştim, 1989 yılı malumunuz Fransız Devriminin 200. Yılıydı ve Fransızlar bunu kutladılar, gerçek şuydu, Fransızlar Fransız Devrimini değil, bizzat onun yenilgisini kutluyorlardı. Zaten ülkelerinde de onun kalıntılarını pek çok yönden Burjuvaları özenle çalışıp temizlemişlerdi, hatta Paris'i yeniden planlayacak kadar.

Bu açıdan bakıldığında, başka gerçeklerle olgularla karşılaşıyoruz ve dünyayı bugün Sadoul ya da Bazin'in yazımıyla okumamız için de çok neden yoktur.

Cahiers du Cinema dergisi çok popüler olabilir bir zamanlar, ama ondan çok daha kıymetli metinler yayınlanıyor dünyada, örneğin Eisenstein'ın metinleri teorik olarak da estetik düzlemde de Cahiers'den daha önemli.

Hazır Eisenstein'dan sözü açmışken, Essay Film= Deneme Film'den ve Auteur Kuramından söz açmışken, sinemada bir filmi deneme gibi gören ve tarihsel değişimi sinema ile kuramsal bir çerçeve içinde anlatmaya çalışan ilk yazar ve hatta yönetmen Eisenstein'dır. Film olarak bakıldığında, *Potemkin Zırhlısı, Ekim* ve bunlardan çok daha önemli olan *Eski ile Yeni (Genel Çizgi)* filmlerine bakıldığında toplumsal tarihleri üzerine deneme yazılmış gibi okuyabilirsiniz bu filmleri, sinema o güne kadar bu kadar cüretli şeylere el atmamış ve anlatının yapabileceklerini bu kadar sorgulamamıştı. Ya da aynı dönem Sovyet sinemasından *Kameralı Adam* (Vertov, 1928) filmine baktığınız zaman, modernlik üzerine mükemmel bir deneme gibi okumanızı kim engelliyor?

Örneğin Aldous Huxley'in sözlerini hatırlarsak, deneme "hemen her şey hakkında hemen her şeyi söylemek için üretilmiş bir edebi araçtır."

"Deneme edebi türlerin alanına girer, onun uç noktalara varan çeşitliliği üç kutuplu referans çerçevesi içinde etkili bir form olarak incelenebilir. Birinci kutupta kişisel ve özyaşamsal

olması vardır; diğerinde nesnel, olgusal ve somut-tikel kutbu vardır; soyut-evrensel bir kutbu da süreci tamamlar."[2]

Guy Fihman'ın kanaatine göre, sinematografik bağlam içinde "deneme" terimine yapılan ilk gönderme, 13 Ekim 1927 yılında notunda, kendi yapacağı çalışmaların planı içinde Eisenstein'ın notlarında karşımıza çıkmaktadır, Kapital'e dair bir film yapma projesinde bu terim kullanılmıştır. "Ekim yeni bir sinematografik çalışmayı sunmaktadır –Ekim filmini oluşturan tema dizisi üzerinde filmi bir 'Denemeler' toplamı olarak sunmaktadır. 1948 yılında fikirleri ifade etmek için sinemanın yapabilecekleri üzerine kendi temel düşüncesini yansıttığı bağlamda, Astruc zaten Eisenstein'ın Marx'ın Kapital'ini görsel dünyaya aktarma projesine atıfta bulunur, ama onu kendi ifade ettiği sinemanın yeni tipinin bir örneği olarak düşünmez. Noel Burch, 1961 yılında deneme film üzerine yazarken, aynı zamanda Jacques Feyder'in Montaigne'in denemelerine dayanan bir film yapma fikrine atıfta bulunur, bu bir başka erken dönem, ama gerçekleşmemiş bir projedir."[3]

Deneme Filme ilk açıkça göndermede bulunan katkı muhtemelen Hans Richter'in *"Der Filmessay, Eine neue Form des Dokumentarfilms,"* (Deneme Film, Belgesel Sinemanın Yeni Bir Biçimi) 24 Nisan 1940 yılında *Nationalzeitung*'da basıldı. Bu makalede Richter (kendisini sık sık deneme filmlerin yazarı olarak gösterdi) yeni bir entelektüel tipi haber verir, bu sinema aynı zamanda duygulara dayanan bir sinemadır, "zihinsel kavramların imgelerini" bize sunabilir ve 'bir kavramın portresini' yapabilir. Bu sinemanın belgesel ile olan ilişkisi şu şekilde keşfedilir: "Bu

(2) Aktaran: Laura Rascaroli, *The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments*, http://muse.jhu.edu/journals/frm/summary/v049/49.2.rascaroli.html
it "is a literary device for saying almost everything about almost anything" "Essays belong to a literary species whose extreme variability can be studied most effectively within a three-poled frame of reference. There is the pole of the personal and the autobiographical; there is the pole of the objective, the factual, the concreteparticular; and there is the pole of the abstract-universal"
(3) Bakınız Laura Rascaroli, A.g.e.

çaba içinde imgelem, düşünce ve fikirlerin görünmez dünyasına can verebilmek için, deneme film, saf belgesel filmin yapabilecekleriyle kıyaslandığında, onunla karşılaştırılamaz kadar çok ve çeşitli ifade araçlarının birikimini kullanabilmektedir. Basit bir sekans içinde dışsal fenomenlerin kaydedilmesinden özgürleşmiş olan *deneme film* kendi malzemesini her yerden toplamak zorundadır; onun mekânı ve zamanı yalnızca fikri göstermek ve açıklamak için duyulan ihtiyaç tarafından koşullanabilir, şartlanabilir."[4]

Nora Alter şu yorumda bulunur:

> "Belgesel sinemadan farklı olarak, ki belgesel olguları ve bilgileri sunar, deneme film karmaşık düşünceyi üretir, zaman içinde gerçeklikte somuta bürünmemiştir, aksine çelişkili, akıl-dışı ve fantastik olabilir. Filmin bu yeni tipi, Richter'e göre, geleneksel belgesel pratiğinin kurallarına ve parametrelerine artık daha fazla yönetmeni bağlamaz, dışsal fenomenlerin resmedilmesi ya da kronolojik olarak sekanslarla anlatılması gibi kurallarla kendini sınırlamaz. Bunun yerine, imgeleme özgür bir hükümranlık verir, onun bütün sanatsal potansiyelini ortaya çıkarmaya çalışır. Deneme Filme ihtiyaç duyulmaktadır, çünkü suç işleyen, sınırları aşan, konu dışı, oyunlarla bezenmiş, çelişkili ve siyasal gibi iki arada bir derede kalan kategoriler içindeki bir kompozisyona anlam katmaktadır."[5]

İşin gerçek paradoksal yanını burada dile getirince durum bir hayli anlamsızlaşıyor: Türkiye yaklaşık olarak 40 yıllık bir gecikmeyle Auteur'ü keşfetti, yüceltti, hatta alaycı anlamıyla söylersek, Auteur'ün hakkını verdi.

Çünkü dünyada esas itibarıyla Almanya ve Sovyetler Birliğinde 1920'lerde keşfedilen ve önemsenen yaratıcı-yönetmen

(4) Bakınız Laura Rascaroli, age.
(5) Aktaran, Laura Rascaroli, age.

anlayışı, 1950'lerde büyük oranda Fransız Sinemateği aracılığıyla ve orada gösterilen filmlerle yetişen Fransız küçük-burjuvalarının dergisi Cahiers'de son derece radikal ve eleştirel yazılar yazan gençlerin aynı on-yıllık dönemin sonundan itibaren (sinema için düşünüldüğünde), kitlesel düzeyde ilk filmlerini yapması, bunların büyük bölümünün sinemanın dışına düşmesi, bazılarının ise gerçekten çok uzun bir kariyer yapması nedeniyle Auteur kuramı ilk önce Avrupa'da ve daha sonra ise Amerika'da popüler hale geldi. Şu gerçeği teslim etmek gerekir, başta sonradan uzun bir kariyere sahip olan beş Yeni Dalga Yönetmeni yazar olarak da son derece radikal yazıları derin ve anlamlı bir dizge oluşturacak denli iyi metinler çıkardılar. Dünyada bir akımın gerçek hakkını vererek, yani bir yandan dünya sinemasını, öte yandan kendi ülkesinin sinemasını bir tarih anlayışıyla yorumlayan eleştirilerle başlayıp, sonradan filmleriyle ne anlatmak istediklerini gösteren bir akım olarak Yeni Dalga dünya sinemasını çok etkilemiştir. Ama yaptığım alıntıda da çok net söylendiği gibi Auteur ya da yönetmenin yüceltilmesi olgusu özellikle Amerika'da hiçbir zaman baş-tacı edilmedi ve sektör bildiğini okumaya devam etti, çünkü böylesine yaklaşımlar dünyaya seslenen bir sinema için aptalca yüceltimler ve gerçekliği yorumlamaktan aciz idealizasyonlar yapısı gereği yanılsamadır. Auteur sinema demek değildir, dahası endüstri auteur'a kendini bağlayarak ayakta kalamaz, sinema yalnızca bir sanat değildir, sinema sanatı da auteur ile sınırlı değildir. Hollywood böyle düşünüyordu, orada iktisadi kaygılar her zaman merkezde kaldı, yaratıcılıktan daha çok konvansiyonları oluşturmak, yaygınlaştırmak ve seyircinin tepkilerine yanıt vermek her zaman merkezde kaldı.

Fransa'ya baktığımızda, 1950'li yılların sonunda büyük bir hareketlilik var, Yeni Dalga terimi yerleşmeden bile önce, hakikatte zaten yönetmenlerin oluşturduğu bir "yeni dalga" vardı, geleneksel üretim tarzlarını kırıyor ve diğerlerinin izleyeceği örneklerin zeminini hazırlıyordu. Hem içerik hem de üslup açı-

sından aralarında çok büyük farklar olmasına rağmen, Jean-Pierre Melville, Jean Rouch, Louis Malle ve Alexandre Astruc gibi yönetmenler ufuk açıcı ve keşiflerle dolu bir yoldan ilerliyorlardı. Daha sonra *Nouvelle Vague* hareketi ile söz konusu yönetmenler ilişkilendirildiler, gerçekte onlardan bazıları, örneğin Jean-Pierre Melville bu etiketi reddetti.

Yeni Dalga hareketi başarıya ulaştıktan sonra, bütün bir yönetmenler kuşağı Fransa'da onların yolundan gitmek için ilham aldılar. 1959 yılında yirminin üzerinde yönetmen ilk filmlerini yaptılar, ertesi yıl ise bu sayı iki katına çıkmıştı. 1962 yılında, *Cahiers du Cinema*'nın özel bir sayısı yayınlandı, içinde 162 yeni Fransız yönetmenin listesi vardı. Kaçınılmaz biçimde pek çokları zamanın acımasız testinden geçemediler, bununla birlikte onların en iyileri çok uzun ve hatta günümüze kadar gelen kariyerlerine devam ettiler.[6]

Fikirlerde bir uzlaşma olmamasına rağmen, hangi yönetmenlerin Yeni Dalga içinde yer aldığı hangilerinin almadığı tartışmalı olmasına rağmen, hemen herkes şu beş yönetmen üzerinde uzlaşır: Claude Chabrol, Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer ve Jacques Rivette, çünkü hepsi *Cahiers du Cinema*'da yazıyorlardı ve hareketin merkezinde duruyorlardı.

Özellikle 1968 sonrasında Auteur Kuramı için öncelik Fransa'dan Almanya'ya kaydı, orada Genç Alman sineması öne çıkıyordu. 1968'in gerçek karşılığı, Faşizm döneminden sonra ilk kez kendi kültüründen beslenen Almanya, kendi kültürüne radikal-eleştirel yaklaşan yönetmenlere bir yaşam alanı açmıştı. Kültürel olarak canlanma yaşadılar, siyaset radikalleşti ve elbette Avrupa'da sanayi ülkesi olmanın gerçek karşılığı olan Almanya'da hem sinema hareketi hem de siyasal hareket keskin bir ye-

---

(6) http://www.newwavefilm.com/new-wave-cinema-guide/nouvelle-vague-where-to-start.shtml

nilgiye uğradı. Yaklaşık olarak 1980'lerin ortasında artık hiçbir şey kalmamıştı.

Tam da bu yıllarda, yani Genç Alman Sinemasının ölüm çanlarının çaldığı yıllarda, Yol Filmleri ile Wim Wenders ülkemizde ciddi fırtınalar estirirken, İstanbul'da Festivalde yetişmiş ve o sıralarda bambaşka bir sinemanın olduğunu anlayan yeni-yetme ve eskiliklerinden bunalmış insanlar için Auteur ve yaratıcı yönetmen söylemi yeni bir ideal-yüce-gerçek sanat olarak karşımıza çıktı. Artık Türkiye bağımsız sinemayı ve özgür sanatçıyı karşılamaya hazırdı.

Auteur Kuramına giriş ve ülkemiz sinemasındaki auteurları bulmak için yazılan bu kısa yazıdaki çizdiğim tarihsel tablo doğruysa pek çok şey söylenebilir. İnsanları şaşırtacak, buna karşın büyük oranda sosyolojik olarak hakikati gösterecek şeyler.

"Değişimin sırrı sizin bütün enerjinizi eskiyle savaşmak üzerine odaklanmanız da değil, tam aksine yeniyi kurmak üzerine yoğunlaşmanız da yatar." (Sokrates)

Auteur Kuramının arkasında neler var? Genel hatlarıyla sinemasal gelişmeyi değil de, kuramsal gelişmeyi incelersek şunu görüyoruz: Auteur kuramı tıpkı Türkiye'de İstanbul Film Festivalinin sinemada yaratıcı-sanatçı olarak diğer unsurları değil de "yönetmeni" öne çıkarması, bu anlayışın tuhaf bir şekilde yaygınlaşması gibi, doğuşunda da Fransa'daki Sinematek belirleyici olmuştur, onun sunduğu altyapı olmasaydı, mümkün olmazdı. Dolayısıyla auteur kuramı esasında olgu ortaya çıktıktan sonra teorikleştirme çabasıdır.

İzmir doğumlu olan Henri Langlois (doğumu: 13 Kasım 1914, İzmir, Osmanlı İmparatorluğu, ölümü: 13 Ocak 1977, Paris, Fransa), filmlerin korunması ve onarımı konusunda çalışmış bir öncüdür. Fransız Sinemateğinin (Cinémathèque Française) kuran ve geliştiren kişidir. Paris'te kurulan Sinematek, düzenli, sistemli ve uzmanlaşmış bir şekilde dünya sinemasının örneklerini topladı, gösterdi, tartışmalar yaptı, konferanslar,

paneller düzenledi, bilgilendirici yayınlar yaptı. Sonuç olarak yukarıda saydığımız beşli de dâhil, Yeni Dalganın genç yönetmenleri Paris'teki Sinematek de sinemasal olarak eğitildiler.

Durumu en bariz şekliyle özetleyen Bunuel olmuştur: "hiç sinema eğitimi aldınız mı? –Evet, çok film seyrettim."

Aslında süreci özetlese de yeterli değildir bu durum, çünkü sinema seyredilerek öğrenilmek için tam anlamıyla uygun bir sanat değil, seyretmek işin esaslarından birisi ama seyrettiklerini çözümlemek için kültürel bir ortam, maddi koşullar, iyi bir seyirci topluluğu ve kültürel olarak insanlığın kültürünü sağlayacak canlı bir entelektüel ortama ihtiyaç duyar. Paris ile Paris Sinemateğini bir arada düşündüğünüzde, tablo tamamlanabilir, anlaşılabilir.

Bu açıdan baktığımızda, şimdi Türkiye'deki gençler için anlaşılmaz/garip gelse de, o yıllarda filmlerin video, dvd ya da başka formatlarda kopyaları yoktu, bu nedenle filmleri pelikülden seyretmeniz gerekiyordu. Oysa filmlerin ticari bir araç olarak kısa ve yaygın bir dönem gösterildikleri için, Sinematekler özellikle sinema eğitimi için vazgeçilmez bir merkez oldular, dahası gösterimler sistematik bir yapıya sahip olunca, yani bilinçli bir seçki ile gösterilince, eğitim için çok önem kazanıyordu. Düşünün o yıllarda iki araç var: Sinema Salonları, dolaşım sınırlı ve zamanın esareti altında, Televizyonlar, bunlarda zaman boyutu çok daha sınırlı ve piyasa koşullarında sistematik çalışması ve yeterince zengin bir içeriğe kavuşması mümkün değil. Bu durumda Sinematek yalnızca eski filmler de dâhil filmlerin seyredilmesi için özel bir arşiv olmanın dışında, o ülkedeki bilinçli seyircilerin yani 'geleceğin sanatçılarının' yetişmesinde, aynı zamanda piyasaya bağlı olmayan ve dünyaya açılan bir pencere. Yani buradan da anlaşılıyor ki sanatla piyasa birbiriyle çelişen yapıya sahip, piyasanın egemenliğini çözmediğiniz sürece ve piyasanın şartlarına farklı olan her kurumu tabi tuttuğunuz zaman, bundan ilk kaybedenlerden birisi insanlık diğeri de si-

nema sanatı oluyor. Bir yerden sonra piyasa insanları boyunduruğu altına alıyor ve insanların ihtiyaçlarını karşılayamıyor.

Dolayısıyla Sinematek'in gösterimleri geleceğin sanatçıları için bir okul işlevi görüyor ve bilinçli seçme filmleri art arda izleyenler "yönetmenleri" daha analitik inceliyor, karşılaştırıyor, tartışıyor ve fikir üretiyordu, bu anlamda Auteur kuramı yönetmenlerin farklı şirketlerde, farklı senaryolarla çalışmasına rağmen, filmlerine imza attıklarının anlaşılabilmesi kuramın ilk çıkış noktası oluyor. Daha da önemlisi, Auteur Kuramı için çıkış noktası büyük oranda filmlerine çok daha rahat ulaşılan Amerikan sinemasıdır, ancak yıllar içinde arşivler genişledikçe ve başka kültürlere dair bilgi dolaşımı hareketlenince, gerçek auteurlerin Amerika'dan daha çok başka kültürlerde, hatta başka uygarlıklarda olduğu anlaşılmıştır. Türkiye'de de böyle oldu, festival dolayısıyla bir anda Hollywood arka plana düştü ve dünya sinemasından farklı yönetmenler genç sanatçı adaylarımız için bir kahramana dönüştüler. Hollywood'un dışındaki dünyayı o yıllarda ilk kez festivallerde tanıdık diyebiliriz.

Bu anlamda Ozu (Japonya), Şahin (Mısır), Ray (Hindistan), Rocha (Brezilya), Sembene (Senegal), Güney (Türkiye) gibi o güne kadar bilinmedik büyük yaratıcı yönetmenler keşfedildi. Tarkovski, Ozu, Bresson gibi insanlar bir anda birer düşünür olarak görüldüler. Türkiye'den ise özellikle 1970'lerde Yılmaz Güney bu büyük keşif sürecine katıldı, Paris'teki Sinematekte çok uzun yıllar sadece bir Karagöz Afişi ile Yılmaz Güney'in fotoğrafı sergilendi.

Auteur ve Türkiye Sineması

Ama peki bütün bu tarihsel gelişmeleri bir kenara bırakırsak, biz kendi sinema tarihimize auteur kuramı açısından yaklaşırsak, sinemamız hakkında neler söyleyebiliriz? Bu çok kritik bir konu, çünkü aslında sinemamızın en yetkin örneklerini çözümlemeye bu soruya verilecek yanıtla başlanabilir.

Türkiye'de yönetmen olarak bir dünya görüşünü sinemasallaştırmak ve çektiği filmlerde bir deyiş ustalığına erişmek konusunda ilk isim Lütfi Akad idi, onun da *"ustasızlığın acısını çok çektik"* sözü meşhurdur; gerçekten de kendisine yol gösterecek bir ustası yoktu. Bu iki anlamda da doğrudur, birincisi Akad bir yönetmene asistanlık yapmadan yönetmenliğe başladı, ikincisi ise daha önceki hiçbir yönetmen sanatında Türkiye'de ustalaşmamıştı. Dolayısıyla Akad'ın bir öğrenme, bir kendi kendini yetiştirme dönemi oldu.

Yeşilçam'da kalite önce çıkarılan değil, aksine ekstra masraf çıkaran bir şey olarak görülüyordu. Bu işleyiş mekanizmasının doğal sonucu zaten nitelikli insanların sektörde aranandan daha çok gereksiz titizlikleriyle sorun çıkaran insanlar olarak görülmesi anlamına gelmesiydi. Masrafı artırıyorlar, süreyi uzatıyorlardı. Sanat yapmak isteyen insanlar riski artırıyordu. Oysa yapılmışın yapılması riski azaltıyordu, süreci hızlandırıyordu, bu nedenle Yeşilçam özgünlüğün değil, şıpınişinin merkeziydi, Yeşilçam'da yapılan filmlerin orijinalde hangi eserden yola çıktığını yazarsak, belki yüz sayfalık künye listesi çıkar, hele çok iş yapan filmler açısından bakarsanız, büyük bölümü re-make'tir. Bu anlamda bu koşullar altında kendisini bulmak ve kendi orijinal eserlerini yaratmak için Akad'ın sinemaya ara vermiş olması son derece olağan olmaz mı? Çünkü sistem tıkanma üzerine ve kendini tekrar üzerine kuruluydu.

İşte bu anlamda Lütfi Ömer Akad, Yılmaz Güney, (...) Yeşim Ustaoğlu, Nuri Bilge Ceylan çizgisinde yaklaşık 60 yıllık tarih diliminde sinemamızdaki gerçekçilik eğilimi ortaya çıktığında, sinemacılar başarılarının ötesinde genellikle sektör tarafından yarım ağızla kabul edildiler. Hatta şunu söyleyeyim, Yılmaz Güney sektörle uyum göstererek gerçekçiliğe evrilen ve sektör içinde güçlü bir aktör haline gelen tek isimdir Türkiye'de.

Daha sonra bu çizgiye bir şerh düşen, ikinci bir auteur kanalımız daha var: Metin Erksan ve Zeki Demirkurbuz sinemaları

başka bir ekolü temsil ederler, bu isimler insanın ruhsal yaralarını toplumsal gerçekçilikten daha çok önemserler, ruhsal fırtınalar eserlerinde gerçekçilikten daha başattır. Erksan'ın görsel kompozisyonu en iyi olan ve ruhsal bakışın en çok öne çıktığı filmi *Sevmek Zamanı*'dır, aynı film aynı zamanda hikayesiyle, diyaloglarıyla, mantığıyla, ruhsal yarasıyla sembol denecek kadar iç dünyaya aittir, surete aşık olmak bir doğu hali ve varoluşunun özelliğidir. Aynı şekilde Demirkubuz'un *Masumiyet*'i, bütünüyle orijinal bir filmdir, yenilgi ve çaresizlikten insanın ruhsal yıkılışa doğru ilerlemesi nedeniyle, o güne kadar hiçbir filmimizde, "batak" böylesine çekilmemiş, anlatılmamış ve batak kendi adına dünyayı nasıl gördüğünü ve kendisi hakkında ne düşündüğünü bu kadar açık ve net hiç söylememişti. Bir de şu gerçek ayrıntı var: *Masumiyet* bütün bir Türkiye sineması içinde "sinemasal kötünün temsilini" tersine çevirmiş, bütünüyle aykırı filmdir, kötüdeki inandırıcılık, çekicilik ve isyan duygusu bu anlamıyla toplumsal anlatı sanatımızın temeli ile çatışmaktadır, bu da bir sinemasal devrim anına karşılık gelmektedir.

Akad, iyi eğitim almış birisiydi; tiyatro da dekorculuk ve sahneye koyma süreçlerine ilişkin kısmi deneyimleri vardı. İyi derecede Fransızca biliyordu. İktisat eğitiminden geçmişti, ilk işi muhasebecilik idi. Bankacılıkta bir iki yıl süren bir deneyim yaşamıştı, ama rutin onu tüketiyordu, yaşama katlanabilmek için sinemaya girdi, hem de ailesinin karşı çıkmasına rağmen.

Hayatının ilk dönemi savaşlara karşılık geldiği için, eğitimi aksamıştı. Galatasaray Lisesi'ne girdiğinde çok dikkatli olmak durumundaydı, eğer bir yıl sınıfta kalırsa, okuldan uzaklaştırılacaktı yaş haddinden dolayı. Zaten sakin yaradılışlıydı ve sınıftakilerden yaşça büyüktü. Lisede genel olarak bir ağabey olarak görülürdü. Akad öne çıkan bir isim değildi, her zaman arka plandaki dikkatli gözlemciydi. Daha sonraki hayatından da çok net biliyoruz, Akad'ı en iyi tanımlayan hayat düsturu Luis Buñuel'in "her filmin seyredilecek bir on dakikası vardır" sözü

dönüştürülerek çıkarsanabilir; Her insandan öğrenebileceğin bir şey vardır, yeter ki kırıp dökmeden önce karşındakini dinle.

Deyim yerindeyse, bu nedenle 80'ini geçtikten sonra kendisine İstanbul Film Festivali'nde onur ödülü verildiğinde tek bir cümle yazmıştı, "hep çocuk kalmak istedim, kaldım da". Akad, hayatı boyunca insanları dinledi, okudu, düşündü, anladığını yazdı ve yönetti. Bu geride duran adam, yaşadığı ve film yaptığı dönem boyunca bir anlamda sektörün bilgeliğini, dinginliğini ve hatalarından çıkarılan derslerin özütülerek somutlaştırmasını temsil etti, ustalık payesi kazandı. Akad bu anlamda genelde Anadolu dervişinin dünya görüşünü ve yaşam ilkesini hayatında uyguladı, ama bundan daha önemlisi Anadolu'ya ait bir deyiş tarzını sinemada yaratmaya çalıştı, zamanın durgun aktığı ve sinemasının insanların iç dünyasını söyledikleri kadar söylemediklerinde de izlerini sürdü. Bu açıdan Akad Anadolu ruhsallığını sinemamıza hem hikâye, hem anlatım dili ve hem de ruh hali olarak anlatan ilk isimdir, belirli açılardan ise tektir, öyle yapıtları var ki, değil yapıldığı zamanlar, halen Türkiye sinema tarihinde herkesten çok farklıdır. Akad oyuncuları ve kamerayı hareket ettirmek yerine, planlarında ve öyküleniş sürecinde, ruhsal çatışmalardaki içsel gerginliği anlatmayı kendine hedef seçmişti, büyük bir farkı da sinemamızda "acıyı, yürek yakan acıyı" hikâyeleştirmiş olmasıdır.

Sinemaya muhasebeci olarak girdiğinde bile ön plana çıkmadı, hatta yapımcı zoruyla yönetmenliğe başladı, daha da ilginci Hürrem Erman'ın çalışanı olarak şirketi kurtarmak için yarım bırakılan filmin finalini çekmişti. Akad arkada sakinliği ve kafasının çalışmasıyla güvenilir bir isimdi, üzerine yıkılan filmleri ön-plandakilerden iyi çekince, gerisi deneme-yanılma yöntemiyle öğrenmeye kaldı, hatta hayatını okursanız, şunu görürsünüz, Akad sanatçı olduğunu bile yıllar sonra anlayacak ve sanatçı emellerini/yapmak istediklerini yıllar içinde film yaparken keşfedecek ve bunlara sahip olacaktı. Belirli projelerle sinemaya girmiş birisi değildir Akad. Tevekkül sahibi öğrencinin,

her şeyi deneyerek öğrenmesi, anladığı şekilde bunları dönüştürmesiyle sonuçlandı, sahnede bir anda kendini bulunca da kendini kaybetmedi, çünkü dünya görüşü ve hayata ilişkin tavrı, onu bilgeliğe götürüyordu. Akad'ın hayatına baktığımızda, çalıştığı dönem olarak 1950-80 arası olduğunu ve bu yılların ise sinemamızın gerçek kuruluş yılları olduğunu görüyoruz, o yıllardaki hengâme içinde, sektörün hemen tüm çalışanları birbirine girdiği vakitlerde bile Akad kimseden rol çalmaya kalkmadı.

Akad'ın kariyerinin birinci dönemi 1959 yılındaki Yalnızlar Rıhtımı filmine kadar sürer: keşfediş ve büyük bir yanılsama ile. İlk kez bu filmde "bütün ipler eline verilmişti" Güvendiği ve saygı duyduğu bir senarist vardı (Atilla İlhan), ve film yapımına olanak sağlayan İpekçiler vardı; metin üzerine bu nedenle çok düşünmedi. Teknik ekip de iyiydi. Akad, işini düşünüp taşınarak ve büyük oranda özenerek, daha öncesinde ve sonrasında yıllarca bulamayacağı koşullarda filmi yaptı. Film, Galatasaray Lisesi'nde aşina olduğu Fransız kültürü ve estetik değerler, sinemadan edindiği deneyimler ve seyrettiği batılı filmlerin sonuçları üzerine inşa edilmişti –tam bir biçimci denemeydi aslında, yıllar sonra kendi deyişiyle bir "estetizm gösterisi" Çekilmeden önce bütün planları çizilmiş, tek tek uygulanmıştı. Sonuçta ise, Akad ticari yenilginin ardından, ustasızlığın da bir sonucu olarak yoğun çalışma temposu içinde kendini yeniden üretemedi, tıkandı ve sinemaya başladığı gibi o da bir filmi yarım bıraktı, 4 yıl ara verdi.

Yalnızlar Rıhtımı, ticari fiyaskoyla sonuçlandı, çünkü Akad'a göre biçimcilik dersleri üzerine kurulu olan filmin "bize özgü ruhu" yoktu, Anadolu kültürüne ihanet etmişti ve kendisini değil, ona belletilenleri perdeye aktarmıştı, bu yenilgi Akad'ın ustalık dönemi yaptığı filmlerin altyapısını hazırlayan ve düşünsel bir gelişmeye sonuçlandı. Bu çok önemli bir deneyimdir. Aslında filmin ticari olarak fiyaskoyla sonuçlanması sebebiyle Akad, yapım şirketinden daha çok hayal kırıklığı yaşamıştır. Bu

filmin başarısızlığı sonrasında çok daha sıradan piyasa işleri yapmak durumunda kalmıştır. Ayrıca, Akad bir anlamda ne yapması gerektiğini "bilemez" hale gelmiştir. Ezber bozulduğunda, eylemsizlik gerekir, çünkü kişi ne yapsa hata ile sonuçlanır, bu radikal kararı ancak üç yıl sonra verebildi.

Kendi deyimiyle, doğu/batı üzerine hiç düşünmeden, büyük oranda batıya özenerek, biçimsel olarak "bir estetizm" gösterisi yapmıştı, eser ne kendisini temsil ediyordu, ne de halk olumlu bir tepki vermişti, yapımcı da büyük zarar etmişti. Akad artık elinde bir harita olmaksızın yolda olduğunu anlamıştı. 1959-62 arasında bu ticari fiyaskonun ardından, rehbersiz bir dizi işte çalıştı, tatminsizliği büyüdü. Bu döneme bir tür fetret dönemi adı verilebilir. Sonra canına tak ettiği zaman kendini dinlemeye karar verdi. 1962-66 arasındaki bu dört yıllık dönem özel olarak pişme dönemiydi, rehberini yitirmiş, anlamsal bir boşluğa düşmüştü. Akad'ın ustalığa erişmesi film yaptığı yıllarda değil, sinemaya ara verdiği dönemde oldu.

Akad, sinemaya niçin ara vermişti, iş bulma gerilimi yaşamaktan yorulduğu için mi? Yapımcılarla sorun yaşadığı için mi? Çok para kazanıp biraz keyif sürmek için mi, ilginç projeler yaratma hırsı ile mi? Eğer tarihi iyi okursanız, Akad'ın içini kemiren şeyin, Akad'ın rehbersiz yollarda olması, haritasız bir şekilde yön duygusunu kaybetmiş olarak sektörde hırpalandığını düşünmesi olduğunu görebilirsiniz. Rehbersiz ya da haritasız olması nedeniyle bu hırpalanmaya karşı kendi planı da yoktu, olamazdı. Ne yapacağını bilemiyordu, bu gerilimden yorulmuştu. *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962) filmini yarım bıraktı, işi zamana bıraktı, zamanın çözücülüğüne... gerçekten de bazı dertlerin en iyi ilacıdır zaman. İşin gerçeği ne yapacağını da kendisi keşfedemedi, yenilmişti, ancak bir gün kapısını Yılmaz Güney çaldığında her şey değişti, *Hudutların Kanunu* (1966) kariyerini yeniden başlatan, kendisini bulmasını sağlayan Güney'di, hem uygun konu, hem iyi çalışma koşulları, hem ticari

olarak risk olmaması, aynı zamanda önemli bir sosyal konu, aynı filmde buluştu.

Yılmaz Güney, Gerçekçilik Aranışlarında Yeni Hamleler Yaparken

Tarihsel olarak ilerlemek için burada Akad'ın hikâyesini kesip Yılmaz Güney'e geçelim. Yılmaz Güney üniversite için İstanbul'a gelmişti, okumak için çalışmak zorundaydı. Onunkisi bir tür part-time öğrencilikti. Önce Adana'dan heybesinde getirdiği edebiyatçı kimliği ile öykücülerin arasına girdi. Aynı zamanda Adana'dan Dar Film'de çalışmanın prestijini ve deneyimini de getirmişti. İyi bir çalışandı ve dahası güvenilirdi. Adana Bölgesi'nde film dağıtan Yılmaz Güney şimdi İstanbul'da Dar Film'de çalışıyordu ve Türkiye'ye film dağıtıyordu. Burada, Akad'ın ve Güney'in hikâyesinin ayrı kollardan aynı çelişki üzerinden ilerlediği özel durumları devreye girdi.

Akad, Orhan Hançerlioğlu ile bir senaryo üzerinde çalışıyordu. İstanbul'un sosyo-ekonomik yapısını modelleyen, kültürel yapıyı sorgulayan ve gerçekçi bir senaryo üzerinde çalışıyorlardı. Deyim yerindeyse Akad bu filmle bir aşama kaydetmek istiyordu. Film anlaşması yapılmasına, yapımcı da filmi yapmayı çok istemesine, Akad ve Hançerlioğlu filme ticari açıdan da çok güvenmelerine rağmen, film yapılamadı: Yeşilçam'da kirli bir söylenti dolaşıyor, "komünist bir film" yaptıkları söyleniyordu. Nihai aşamada yapımcı "abi istersen başka bir proje yapalım" dedi, istemeyerek. Akad oturdu, düşündü, söylentiler başını alıp gitmişti, projeyi rafa kaldırdılar, ama içi cız etmişti, sektörde devam edebilmek için başka bir seçenek bulamamıştı.

Akad ticari olarak artık riskli bir yönetmen haline geldiği ve sinemadan uzaklaştığı 1962-66 arasında, Yılmaz Güney'de sektörde hapisten çıkmış, sürgünden yeni dönmüş birisi olarak 1963-66 yıllarında yeni bir star olarak kendini kabul ettirdi, o da komünizm propagandası yapmaktan hapis yatmıştı. Ve 1965 yı-

lında sektörde açıkça kendini kabul ettirdiği zaman, bu kez sıradan yönetmenler değil, bizzat çok önemli isimlerle çalışmaya ve sanatını geliştirmeye iradi olarak karar verdi: Duygu Sağıroğlu, Lütfi Akad ve Atıf Yılmaz'la birlikte çalışarak hem senaryo, hem de yönetmenlik açısından kendini büyük oranda geliştirdi. Bu üç isim arasında en kritik rolü oynayan Akad idi, çünkü yaptıkları iki film *Hudutların Kanunu* ve *Kızılırmak-Karakoyun* özgün senaryoları, senaryonun yazım süreci, Çirkin Kral filmlerinin başka bir yörüngeye oturtulması, Akad'ın sinemayla barışması, reji dersleri açısından her ikisi için de başyapıtlar öncesinde önemli denemeler oldu. Ve yine sansürle yolları kesişti, ama Güney deneyimliydi ve sansüre karşı kendi yöntemleri ile boğuştu ve kazandı: *Hudutların Kanunu* "kanuna aykırı bir film çekiyorsunuz" diyen komiser tarafından Urfa'da durdurulmuş, finali ve büyük sahneleri Çatalca'da İkinci Dünya Savaşından kalma savunma hattında çekilmiş bir filmdir. Akad bir kez daha sansür ve komünizm tehdidiyle karşılaşmıştı, yorgundu ve bu işe hiç bulaşmak istemiyordu, mücadeleyi veren ve kendine özgü yöntemleri geliştiren Güney oldu.

Akad artık ne yapacağını keşfetmişti, Güney ise nasıl yapılacağını. Bu anlamda Güney'in avantajı Akad'ın yaklaşık yirmi yıl boyunca kendini aramasıydı, onun derslerini Güney bizzat Akad'dan öğrenince gelişim hızlandı, bu anlamda sosyal meseleleri araştırma, görselleştirme, olguları toplama, gerçek halktan figürleri bulma, senaryodaki derinlik bu iki filmin büyük yenilikleri idi.

Yılmaz Güney, Radikal Kararlarını Hapishanede Verdi

Yeşilçam'da amacı, sektöre girdiği 1958'dan beri "senaryo yazmak ve film yönetmekti". Akad'ın yaşayarak öğrendiğini, Güney, üç yıllık deneyimi içinde görmüştü; "insana istediği senaryoları yazdırmıyorlar, istediği filmleri yönettirmiyorlar"dı; sanatçı sistemin karşısında güçsüzdü. Akad'ın tersine Güney bir dizi pro-

jeyle ve bir dizi hedefle sinemaya devam etti, halkına olan borcunu sinemayla ödeyecek, mücadelesini filmlerle verecekti. Çok iyi biliyordu ki, sektördeki insanlar yeteneksiz oldukları için böylesine kötü filmler üretilmiyordu. Nitelikli insanı ezen, sektörün kendisi, seyircinin bilgisizliği, işleyişin kaotikliği, buna karşın çekilen acıların ortak dili, elde artı hanesinde yalnızca bu vardı. Bunu belirli yönetmenler de fark etmişlerdi.

Güney'in hapishanedeki iç gündemi bununla bitmedi. İpler aslında tümüyle seyircinin elindeydi; asıl iş seyirciyle kurulacak bağdaydı. İşin tam da bam teli olan bu nokta konusunda sektör yeterince deneyimli değildi; halkı yeterince iyi tanımıyordu, sektör rasyonel işlemiyordu, halkı tanımadıkları için iş el yordamıyla bulmaya çalışılırken, sık sık yanlış yapılıyordu. Güney ise zaten bir parçası olduğu halkı çok iyi tanıdığı için, yapılan hataları iyi görebiliyordu, Güney'in hikayesinin en çarpıcı tarafın her zaman "bir marabanın oğlunun star olması, star kalması ve Türkiye'yi aşmasıdır", halk onu hep kendinden gördü ve onun başarılarında kendi düşlerini, hatta ahlarının alınmasını gördü. Güney halk için bir semboldür. Kahpe feleğin boynuna kement atan içlerinden gelme bir yiğittir. Hapishanede meslekte tutunmuş bir oyuncu olarak nam salması, ardından ise istediği senaryoları yazması ve yönetmesi fikrini benimsedi.

İlk hapislik döneminde, Güney, tam da her şeyini kaybetmişken, yeniden başlayabilmek için büyük düşünmeye mahkûmdu. O da star olmaya, oradan edindiği güç ile farklı filmler yapmaya karar verdi. Aynı zamanda üniversiteden de atıldığı için, meşru, kabul edilmiş bir meslek arıyordu, oyunculuk neden olmasındı?

Sonuçta 2 yıl içinde kendini kabul ettirdiğinde (1963-65) büyük yol kat etmişti Güney. Ama eğer dönemin bir başka auteur yönetmeni, eğitimli ve Bey soyundan gelen Metin Erksan'a bakarsak, hiçbir zaman piyasaya kendini kabul ettiremedi, kendi yaptığı filmler ya ticari olarak çok başarısız oluyor, ya da piyasa için yaptığı filmler sanatsal olarak çok zayıf oluyordu.

Nitekim bugün için geçmişe bakıldığında, *Susuz Yaz* hariç Erksan'ın çok önemli olan bütün filmleri ticari olarak başarısız olmuştur, Giovanni Scognamillo'nun deyişiyle sanat filmlerini "yerlerden kazıyorlardı", hatta Susuz Yaz da iş yapmamıştı, ne zaman ki Berlin'de "Altın Ayı" ödülü aldı, ondan sonra gösterildi ve büyük iş yaptı. Dönemin bir sinema yazarı "Keramet Ayıdaymış" diye bir köşe yazısı bile yazmıştı.

Ama buna karşın Erksan'ın kimi filmlerinde ruhsal kasırga yaşayan insanlar öyle anlatılır ki eğer tutkunun ve insanın marazi yönünün peşinden gitmezseniz tuhaf gelir insana, bu anlamda insan ruhsallığının aklından önce geldiğini sinemamızda en uç düzeyde anlatan sanat-yönetmenimiz Metin Erksan olmuştur.

Akad-Güney ilişkisinin sonucu net oldu:

1. Yılmaz Güney artık vurdulu kırdılı filmlerde oynayan, özellikle çocukların çok sevdiği birisi olmaktan çıkmak, gerçekten önemli ve toplumsal sorunları anlatan filmlerde oynamak istiyordu, ama nasıl olacaktı?

2. Akad, hem kendisini anlatan ve yeteneklerini sergileyebileceği, kısacası inandığı projeler yapmak istiyordu, ama bunların ticari fiyaskoyla sonuçlanmasından, arkasından ticaret adına "teneke çalınmasından" yorulmuştu, piyasa yönetmeninin yapacağı filmleri yapmak istemiyordu, ama ötekisi "nasıl yapılacaktı?"

Bu iki arayışın kesiştiği yerde *Hudutların Kanunu* tam bir tatmin kaynağı oldu ve "filmi tüm Türkiye seyretti" Bu film ile Güney, senaryo ve yönetmenlik dersi alırken, Akad gerçekçilik ve sanatsal ustalık anlamında ilerleme gösterdi. Artık ne içi boş bir estetizm gösterisi, ne ucuz film yapma kaygısı kalmıştı.

Bir yıl sonra *Kızılırmak Karakoyun* (Akad, 1967) geldi. Herhalde komünist sanatın ülkemizdeki ilk büyük adı Nazım Hikmet'in senaryosu "rastlantıyla karşılarına çıkmadı" Ondan

sonra, Akad büyük oranda kendini restore etti ve gerçek anlamda ustalık dönemine güvenle girdi, film bir anlamda Alevi-Türkmen kültürüne saygı resitali gibidir. Bundan sonra Akad'ın filmleri bir doğu bilgesi ile batılının rasyonel aklını içeren bir harmanlanmaya girdi, sinemamızda tasavvufun bilgelik anlayışıyla toplumsal değişmeye dair modern kavrayış sinemasallaştırılıyordu, o yıllarda eleştirmenler içinde yalnızca Ali Gevgilili bunu fark etmişti. Yaşlılıktan emekli olana kadar genel olarak seçkin filmlerde iş yapmaya devam etti. Göçebelik, tarihsel gelenekler, deyişlerin ardındaki bilgelik, Anadolu insanının toprakla ve hayvanla uğraşmaktan gelen ellerindeki nasırda yatan sabır, dünya görüşüne sinmiş her şeye katlanabilmesine olanak sağlayan tevekkül, bütün bunlar Akad'ın ustalık döneminde anlatılmaktadır.

Güney ise ilk önce *Seyyit Han*'ı (1967) yaptı, ardından ise vurdulu kırdılı filmleri bile derinlik kazanmaya, görsel açıdan ise çok daha tatmin edici olmaya başladı. Akad'da sorunsal öne çıkarken, Güney'de yalın gerçekçilik ve çıkışsızlık giderek derinlik kazandı, Güney sorgulamayı itinayla isyan bağlamına getirip taşıdı, halkına layık bir sanatçı olmayı yüceltti, giderek yalnızlaştı.

Hudutların Kanunu ile ortaya çıkartılan geleneğin en önemli özellikleri:

1. Hakkında bir şey bilmediğin bir toplumsal gerçeklik hakkında film yapmamak.

2. İşlediğin konunun yakıcı bir toplumsal arka planı olsun, toplumun geniş kesimlerini ilgilendirsin.

3. Anlattığın insanları tanımak, onlarla konuşmak, onların içine girmek ve onların yaşadıkları mekânları paylaşmak, gerçek olgulardan yola çıkmak.

4. Sıkıştığın zaman süreci masa başında değil, gerçeklikteki akışa bırakmak, yani dramatik sorunlara eldeki şablonları da-

yatmayarak, gerçeklikte genel olarak ve çoğunlukla nasıl gerçekleşiyorsa, bu akla ve olayların sonuçlanma biçimlerine bağlı kalmak, dramatik yapıyı bunların üzerine kurmak. İdeal dramatik ve genel geçer şablonlara değil, hakikate inanmak, insanların hikâyelerine bağlı kalmak, dramatik yapının süslemesi değil, gerçeğin acı yönlerine bağrını açmak.

5. Yola çıkan engellere karşı, eğer konuyu iyi biliyorsan, eğer kendine inanıyorsan, ürkmeden yola devam etmek.

Akad sektöre ara vererek kendini bulmuştu, Yılmaz Güney ise bir dizi soruyla sürüklenerek yaşadıktan sonra, askerliği sırasında bir yandan toplumbilim üzerine düşündü, öte yandan kendi projelerini. Muş'ta askerlik yaptığı sırada can yoldaşı ve asker arkadaşı olan Tuncel Kurtiz ile çok uzun sohbetler ettiler, kendine yeni hedefler biçtiler, yaşamlarını değiştirmeye karar verdiler. Güney, askerlik dönüşü *Umut*'u yaptı (1970), ilk önemli takdir de ustasından geldi: "İlk gerçekçi Türk filmi" (L.Ö. Akad).

Bu gerçekçi yöntem bir öncüydü; bir dizi yasal ve kamusal baskıya karşı karşıya gelerek el yordamıyla Türkiye'de ve daha sonra dünya ölçeğinde büyük saygınlık uyandıracak bir geleneğin yolunu oluşturdular. Bu geleneğe asıl darbeyi 12 Eylül Askeri Darbesi vurdu. Ondan sonra itinayla gerçekçilikten ve önemli toplumsal sorunlardan kaçtı sinemamız, giderek marjinallikte bir sığınak bulana ve televizyon starlarından bir medet umana kadar. Tüm bunlar beraberinde bir tükenişi getirdi.

Peki, Erksan İçin Neler Denilebilir?

İnsanların çoğu kaybetmekten korktuğu için, sevmekten korkuyor. Sevilmekten korkuyor, kendisini sevilmeye layık görmediği için. Düşünmekten korkuyor, sorumluluk getireceği için. Konuşmaktan korkuyor, eleştirilmekten korktuğu için. Duygularını ifade etmekten korkuyor, reddedilmekten korktuğu

için. Yaşlanmaktan korkuyor, gençliğinin kıymetini bilmediği için. Unutulmaktan korkuyor, dünyaya iyi bir şey veremediği için. Ve ölmekten korkuyor aslında yaşamayı bilmediği için. Gerçek şudur, Erksan büyüklüğünü ticari kaygılardan uzaklaşınca bulan birisiydi, bu açıdan gerek şaşkınlık ve hayranlıkla bugün anılan *Sevmek Zamanı* filminin o dönemde hiç gösterime çıkmadığını bilmek acıdır fakat önemlidir. Bu nedenle gerçek Erksan seyretmek isteyenler onun ticari olarak başarısız, ama yapımcı baskısından uzak filmlerine ve TRT için yaptığı filmlere bakılması gerekir. Erksan hiçbir zaman ticari olarak da kendini kurtaran sanat filmi yapmayı öğrenemedi. Akad ise ustalık döneminde yani 1966 sonrasında, zararsız hatta kazançlı sanat filmleri öğrenmişti. Güney'in ise sanat filmlerinin kurtarıcı yanı büyük oranda Avrupa oldu. O kadar çok ödül aldı, Avrupa'nın değişik ülkelerinde filmleri gösterildi ki Avrupa'nın geliri karşısında Türkiye'nin geliri çok küçük kalıyordu, nitekim son üç filminin yapım ve işletim süreçlerinde başta Cactus Film olmak üzere yabancı şirketlerden alınan para kritik rol oynadı.

Bu süreç 1990'larda yeni Türkiye sinemasının mottosu haline geldi, yani başarı için, ticari olarak sürdürülebilirlik açısından uluslararası başarı, ulusal başarıdan daha önemli hale geldi, hatta enternasyonal başarı ulusal başarının da anahtarı oldu. Bu anlamda Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Reham Erdem gibi yönetmenlerin tamamı uluslararası arenadaki başarıları nedeniyle Türkiye'de diğer yönetmenlerden daha çok öne çıktılar, nitekim 1995 sonrasında Türkiye tarihinin hiçbir döneminde olmadığı denli çok uluslararası ödül aldı, dünya festivallerinde filmleri gösterildi.

Türkiye'de şimdi daha tuhaf bir durum gelişti, genç kuşaklar büyük oranda piyasada tutunmak değil, her birinin kalbinde bir uluslararası başarı isteği ve auteur olmak yatıyor. Piyasa filmi yapmak küçük görülüyor, bu anlamda Auteur anlayışı bize yaklaşık 40 gecikmeyle geldi, ama bu kez de tutkuyla benimsendi ve

sektör arka planda kaldı. Bunun yerine sektör büyük oranda sinema salonlarından uzaklaşıp daha çok televizyona yöneldi, nitekim büyük TV dizilerimiz bugün Türkiye nüfusunun yaklaşık 5 katı bir kitleye seslenen, başka ülkelerde star haline gelen, o ülkelerin yıldızlarından çok daha fazla tanınan isimler oldular. Türkiye'de sinema hiçbir zaman kurumsallaşamadı, bunun aksine bireysel başarı öyküleri sektörel başarıları her zaman aştı, genelde durgun seyreden piyasa içinde tam da kahraman sineması gibi, çeşitli sanatçılar büyük başarılar elde ettiler, aynı şekilde TV dizilerimiz de beklenmedik bir başarı elde ettiler: sinemasal başarı hikayelerimiz özellikle gençleri büyüledi, saygınlık getirdi, ama hiçbir zaman Türkiye'de büyük gişeler yapamadılar, TV starlarımız büyük paralar kazandılar, uluslar arası arenada çok tanındılar, ama haklarında ne nitelikli bir literatür oluştu ne de prestij kazandılar, sanatçı olarak da onore edilmediler. Bu da bizim sinemanın büyük paradoksudur: çok nadir örnekler dışında, piyasa içindeki tutunma ile sanatsal başarı bir arada bulunmuyor, şimdiye kadar bütün tarihimiz boyunca bunun tek istisnası Yılmaz Güney olmuştur.

Ercan Kesal ile Auteur Kuramı Üzerinden Senarist-Oyuncu-Hekim Olarak Yaratıcılığın Sorgulanması...

Auteur'ün gerçek anlamı müellif, yazdıkları telifini metne gömebilen, yarattığı eserden kim olduğu konusundan, tarihinden ve diğer bilgilendirici unsurlardan değil, dünyaya bakış açısı ve deyiş tarzından anladığımız yazar anlamına geliyor. Edebi bir terim, edebi bir form ve edebi bir kategori.

Tarihsel olarak ilk buna yapılan vurgu Essayfilm, yani Deneme Film yaklaşımından geliyor ve Sovyetler Birliğinden ortaya çıkıyor, mesela Eisenstein...

Ercan Kesal: Zaten onun filmleri tarihi yorumlayan, tarihsel gelişmeleri çözümleyen filmlere benziyor. İnsan filmi seyrederken aklına tarihi gerçeklik geliyor. Hikaye değil, tarih daha çok öne çıkıyor orada.

Zahit Atam: Aynen öyle oluyor. Zaten Kapital'i filme alma çabası bir tür kavramsal sinemayı oluşturma çabasından başka ne anlama gelir ki? Eisenstein bu süreçte yalnız değil üstelik, dönemin Sovyet sinemasının karakteri bu.

Aynı şekilde Alman Ekspresyonist sinemasında da benzer bir durumu görüyoruz. 1920-50 arasında mesela bir sürü şehir senfonisi adı verilen belgeseller yapılıyor, dolayısıyla kronolojik anlatının ötesinde bir kenti tasvir etmek, kentin

ruhunun peşine düşmek gibi durumlar sinema sanatını zenginleştiren denemeler.

Kavramın izini sürdüğümüzde, özellikle İkinci Savaş sonrası Fransa'da artık yönetmeni bir yazar, hatta bir şair gibi gören ve kamerayı da kaleme benzeten yaklaşımlar mevcut. Auteur kavramı ve bunun kuramsallaştırılması çabası sinemanın endüstriyel kimliğine karşı sanatın öne çıkarılması için bir vesile.

Nitekim *Truffaut Fransız Sinemasında Belirli bir Eğilim* adlı 1954 yılındaki yazısında, yılda 100 civarında film yaptıklarını, oysaki bunların yalnızca 10-12'sinin bir anlatı olarak önemli olduğunu ve kendi çıkardıkları *Cahiers du Cinema* ve diğer dergilerde de özellikle bu filmlerin incelendiğini, geri kalanının ticari ya da başarısız filmler olduklarını yazıyor.

Bu anlamda Auteur sineması belirli bir deyişle, dünyayı belirli bir şekilde anlamlandırış arasındaki dengede yazarı-yönetmeni-auteur'ü yaptığı üzerinden analiz edilen aynı zamanda çağına karşı sorumlu olarak gören bir yaklaşım var. Bir ucu bunun fikir adamı, bir ucu sanatçı, diğer ucu deyiş ustası, bir başka yönü yaratıcı yönetmenin politik duruşu gibi alanlara çıkıyor. Komplike bir kavram ve pek çok farklı açıdan özgün bir bireşim olması gerekiyor.

Eğer bizim sinemamıza bakarsak, tarihsel gelişmemizle, göçebelikten yerleşik hayata geçişi yorumlayan ve kendi toplumsal sorunlarımızla halkın karakteri üzerine sorgulamalar yapan ilk yönetmenimiz Lütfi Akad, ardından da onun öğrencisi Yılmaz Güney oluyor.

EK: Metin Erksan'ı nereye koyuyorsun?

ZA: O insanın iç dünyasındaki irrasyonel öğeleri, hatta insan aklının ruhuna esir olmasının anlatıcısı, tutku açısından dünyayı anlatıyor gibi, Erkan da bir auteur'dür ama onun düşünsel yanı zayıftır.

Bir başka özelliği de şu: Erksan sanatsal filmleri ile ticari filmlerini birbiriyle bütünleştiremeyen, sanatsal filmleri Giovanni'nin deyimiyle yerlerden kazınan, ticari filmleri ise sanatsal değer taşımayan bir yönetmen.

EK: Ama yaratıcı sonuçta, irrasyonalist de olsa, filmlerinde yeni ve değişik bir üslup var.

ZA: Yılmaz Güney'in bir halk destanı kahramanı olmakla sanatsal yaratıcılığı birleştirmesi gibi garip bir durum var, hayatı ve sanatı bu kadar farklı kimlikleri birleştiren dünya sinemasında çok nadir sinemacı olabilir. Uluslararası başarıları Yeni Türkiye Sinemasına devroluyor ve yeni kuşaklar ulusal başarılara deyim yerindeyse tepeden bakıyorlar, hatta mümkünse Avrupa'da başarı gösterip ardından Türkiye'de ufak tefek başarılarla ilgilenmek gibi bir yaklaşım var, bu da bir tür yabancılaşma sanıyorum. Aslında Avrupa başarısını bu kadar acayip yüceltmenin "ödipal bir karşılığı" olmalı, Avrupa biz de baba rolünü yaklaşık 200 yıldır oynuyor.

EK: Senaryosunda yer almış ve metni filme çevrilmiş bir deneyim olarak iki filmim oldu. Birisi *Üç Maymun* diğeri de *Bir Zamanlar Anadolu'da* adlı filmlerdir. Bunlar çevrildi, gösterildi, tartışıldı, bunun dışında tamamen kendi yazdığım bir senaryo var, o daha çekilmedi, henüz beklemekte. Bir de halen süren iki senaryo çalışması içindeyim, birisinin sanıyorum sonuna geldik, Mahmut Fazıl Coşkun'la çalışıyorum. Bir diğeri de yine yurtdışında yaşayan bir yönetmenin çekeceği bir uzun metrajlı filmin senaryosu. Yani sonuçta, üzerine konuşabileceğim bu iki film var.

Kısaca anlatırsam, *Üç Maymun* benim önüme bir sinopsis olarak gelmişti. Ebru ve Nuri Bilge Ceylan'la yazdığımız *Üç Maymun*'un o zamanki adı *Hayaller* idi, ama Hayaller'den vazgeçildikten sonra epeyce düşünülen isim oldu, mesela bir ara fragman çalışmasını da gördüğüm *Kül*, *Üç Maymun*'dan hemen önceki adıydı. *Gündüz Düşleri* sanıyorum

kurgu aşamasında bir ara gündeme geldi, ama *Kül* o zamanlar ağırlık kazanmıştı sanki. Ben de dâhil epeyce bir isim önerisi yapıldı, mesela bunlardan birkaçı da *Hiç*, *Kemik* gibi özellikle tek kelimelik şeylerdi. Sonra ben yönetmenden *Üç Maymun*'u duydum ve kurgu aşamasında filmin adı çıktı.

İlk önce sinopsis vardı dedim; bir buçuk sayfaydı sinopsis ve hikâye şöyleydi: Bir patron var milletvekili olmaya hevesli, daha sonra bir trafik kazası yapıyor, şoförünü kendi yerine cezaevine gönderiyor, sonra da şoförünün karısıyla ilişkiye geçiyor, bir oğlu var, annesiyle patronu oğlu yakalıyor ama görmezden geliyor, sonra adam cezaevinden çıkıyor, hissediyor karısının patronuyla ilişkisini, ama üzerine gidemiyor, bu arada kadın patrona tutkuyla bağlı ondan kopamıyor. Adam hem cezaevinden çıkan şoförünün halinden hem de kadının oğlunun tavrı yüzünden bu belalı ilişkiden kurtulmak istiyor, tam o süreçte de oğlan patronu öldürüyor, cezaevinden çıkmış şoför bu kez hapse oğlu için giriyor.

Bütün hikaye buydu. Senaryonun tamamlanma sürecinde ise şoför bu kez, patrondan öğrendiğini uyguluyor ve daha alt sınıftan birisine cezaevine girmesi için teklifte bulunuyor. Onun oğlunun yerine cezaevine girmesi için uğraşıyor, böyle bir daire yani, hatta film için konuşulan isimlerden birisi de Daire idi sanırım.

Benim ilk senaryo deneyimim idi, daha önce hiç senaryo yazmamıştım. Hatta daha önce hiç sette bulunmamıştım, hiç oyunculuk deneyimim de yoktu. Bu yüzden *Üç Maymun* benim için pek çok ilklere tanıklık etti. Senaryo için ilk davet edildiğimde, onlara senaryo için çalışılabilecek birisi olduğumu göstermem lazımdı, ekibe maharetimi gösterip, performans sergilemem gerekiyordu. Kendimce yol yöntem aradığımda ise, (benden bir metin yazmam isteniyordu çünkü) bana göre bir yerde hikaye dönüyordu, düşündüm

ve kritik nokta olarak "bir insan başka bir insana kendi yerine cezaevine girmesini nasıl teklif edebilir, kendi suçunun, kendi hatasının kefaretini bir başkasına nasıl yükleyebilir?" sorusunu gördüm. Bana bu çok kritik geldi, psikolojik bir dönemeçti bu. Şoför bunu niye kabul eder, adamın teklif etme cüreti nereden gelir, patronu ve şoförü aynı anda düşündüm, biraz da benim psikoloji okumalarımın etkisi olmuştur bunu düşünmeme. Adam niye gelip de bu adamın şoförü olsun? Aralarında nasıl bir hukuk oluşmuştur? Orada kendimi de düşündüm, ben bir özel hastane sahibiydim ve şoförüm vardı, senaristin dönüp baktığı ve faydalandığı ilk kişi kendisidir, en yakınında olan, en rahat soru sorabildiğin ve cüretlice yanıtlar beklediğin kişi "kendinsin". Doğru cevap alırsın almazsın ya da dürüst olacak kadar cesur musun, onu bilemem.

ZA: Senaryo konusunda mükemmel soruya geldik yani, Madam Bovary kimdir? *"Madam Bovary, c'est moi"*

EK: O benim işte, Fransızcası. Bu benzetme işe yarayan bir şey, ama bir yandan insan kendini kazımış oluyor, senaryo yazmak bir tür terapötik bir şeydir, bu yüzden benim ilk yazdığım sahne "patron"un şoförüne, "benim yerime cezaevine gir" teklifini yaptığı konuşmadır. Ve senaryoda aynen yer aldı, onları nasıl etkiledi bilemem ama, o diyalogu yazdıktan sonra benimle çalışmaya karar verdiler. Ondan sonra yönetmenin de yazıma katıldığı bir ekip çalışması şeklinde yürüdü. Böylece aslında, bu auteur kavramı düşünüldüğünde ismi ilk akla gelen bir yönetmenle sinemaya başlamış oldum. Ondan sonra hemen fark ettim ve gördüm ki yönetmen, geliştirdiğiniz fikirler ve diyaloglara bağlı olarak yapılan bu yolculukta kaptan gibi davranıyor, yolculuğu sevk ve idare ediyor. Ben özellikle *Üç Maymun*'da ilk deneyimim olması nedeniyle, yüzüm daha çok Nuri Bilge'ye dönük olarak çalışmaya katıldım, yani onun baştan sona kontrolü içerisinde hareket ettim. Ödevlerimi yapmak esastı

benim için öncelik olarak. Metni, o sinopsisi; sadece o final konusundaki değişiklik dışında, hemen hiç değişikliğe uğratmadık. Ama metni yazabilmek için senaristin karakterlerin geçmişini de bilmesi gerekiyor. Mesela patronun seçimlere hazırlanmadan önce de bir hayatı var, şoförün kuşkusuz özel bir şoför olarak çalışmadan da önce bir hayatı var, kadının bu evlilikten önce, hatta o kentte gelmeden önceki hali, aynı şekilde o çocuğun da bir hayatı vardır. Bunlar o insanların karakterini ortaya çıkarır, bizim o kahramanlarla ilgili düşünmemizi kolaylaştırır, onların yolunu ararken nelere baktıklarına dair bilgilendirir. Mesela senaryo aşamasında devreye giren ve sinopsiste olmayan, Ahmet Rıfat'ın oynadığı çocuktan başka bir çocuklarının da olabileceği düşüncesi. Belki de bu kaybedilmiş bir çocukları olabileceği gibi şeyler, bütün bunlar, bir yandan hikâyeyi geliştirirken, öte yandan "tek çocuk sendromunu" daha güçlü işleyebilmemizi de sağladı. Karakterlerin bir eylemi niçin yaptıklarına dair, hem bizim için, hem seyirci için, daha güçlü verilere ihtiyaç duyuluyorsa, ki genellikle duyulur, bunlar güçlendirilir ve o karaktere ilişkin daha analitik sosyal ortamlar çizilir. Bu yüzden ben senaryo yazım süreçlerinde bol bol yan okumalar yaparım, başkaları nasıl yapıyor bilmiyorum, ama *Üç Maymun*'dan itibaren bunu fark ettim. Mesela kadının tutkusunu araştırırken, özellikle edebiyattaki karşılıkları geliyordu aklıma. *Anna Karenina* geliyordu, *Madam Bovary* geliyordu, bir kadının mahvolacağını bile bile tutkusunun peşine gidiyor olmasının, ister modern isterse klasik olsun, edebiyattaki karşılıklarını tutkuyla okuyordum. Adamın iktidar meselesi, güç duygusu, seçimleri kaybettikten sonra kadına olan ilgisinin aniden ortaya çıkması... Çünkü, mesela, çok kıymet verdiği seçimler yenilgiyle sonuçlanmış, aslında seçimler için adamı cezaevine yollamış, o kadar fazla yatırımı var ki iktidar beklentisine, ama seçimi de kaybetmiş, kaybettikten sonra ken-

disinden rutin olarak para istemeye gelen şoförünün karısına bu sefer yenik, iktidarını kaybetmiş birisi olarak, kadına iktidarını yeniden tesis etmek için bakıyor, erkeklik iktidarını devşirmeye kalkıyor, böylelikle kadına olan ilgisi çok daha anlaşılır hale geliyor. Tek oğlanın anneyle ilişkisi, annesini patronuyla yakalaması, bunu babasına söyleyememesi, bununla yüzleşememesi, bütün bunlar onun bir önceki kaybedilen çocuğun yerine ikame çocuk olarak büyütülmesi, çocuğun haleti ruhiyesinin bununla belirlenmiş olması falan... Bütün bu örnekler ne işe yarar? Aslında senaryoyu yazarken ihtiyaç duyarak okuduklarım, daha önceki okumalarımdan hatırladıklarım ve kendi geçmişimde karşılaşmış olduğum insan hikayeleri iç içe geçiyordu, ve ben kendimi bütün bu farklı durumların içine savurabiliyordum. Kendimi de kattığım bu hikayelerin içinde, "şimdi ne yapmalı, neyi yapardım?" sorularıyla yüzleşebiliyordum. İlhama ve farklı durumlara çok açık tutuyordum kendimi, bu yüzden senaryoyu yazarken yönetmene, fazlasıyla zengin durumlardan söz ediyor, okuduklarımın da etkisiyle bunları yorumluyor ve farklı seçenekler üretebiliyordum. Bütün bunlarla birlikte, ne kadar farklı seçenek sunarsam ve durum yaratırsam, ki sanki işim de buymuş gibi geliyordu, konuşacağımız tartışacağımız şeyler gelişebilirdi. Aynı şekilde oyunculuğumda da aynı tarz geçerli. Oyunculuk eğitimi almadım, ama gözlemlerim ve deneyimlerim vardı, mesela şunu fark ediyordum, her tekrarda farklı bir şey keşfedebilir insan. İnsan ruhunun derinliklerindeki yeni kıvrımları, yeni keşifleri oyuncu sunabilmeli, çünkü bütün bunlar kurgu masasında zengin denemeler yapılmasını sağlayacaktır. Oyunculuk da keşfetmektir, belki bunun tek istisnası Tayfun'un (Pirselimoğlu) filminde en az şeyi denedim. Orada metne çok bağlı kaldık. O önceden çok hazırlıklı, sete sahneyi çizmiş ve planlı geliyor, keşfetmekten çok kafasındakini halletmeyi tercih ediyor. Storyboard falan

belli onun için, oyuncuya çok fazla iş bırakmıyor. Çok hesaplı kitaplı. En fazla şurası ağzıma uymuyor, şunu şöyle değiştirebilir miyiz diyebilirsin. *Ben O Değilim* filminde, sadece metni okuyup anladığımı en sadık şekilde canlandırmaya çalıştım o kadar. Ama *Üç Maymun*'da, *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Yozgat Blues* filmlerinde, ben metni olabildiğince alternatifli yorumlamaya çalıştım.

ZA: Peki, sen *Üç Maymun*'u yazarken dağıtmaya, genişletmeye, çeşnilendirmeye, yönetmen de toplamaya mı çalıştı? Bu şekilde dengelemeye mi çalışıyordunuz?

EK: Dağıtmak değil de aksine, "ben ne kadar malzeme üretirsem yönetmen o kadar çok faydalanabilir" diye düşündüm.

ZA: Dağıtmakla kendimi yanlış ifade etmiş olabilirim, dağıtmakla aslında İngilizce ramify fiilini anlatmak istiyorum, dallanıp budaklandırmak gibi bir anlamı var. Böyle yaparak, yönetmenin filme ya da karakterlere dair, sahip olduğu bilgiden çok daha fazlasını vererek, onun filme ve karaktere çok daha fazla hakim olmasını, ne yapması gerektiğini bulması için çok fazla örnek soru çözen bir öğrencinin sınav için hazırlandığında daha başarılı olmasındaki gibi, malzeme sunarak yönetmeni filme daha iyi hazırlamak... Bir insanın aynı olgunun farklı veçhelerini bilmek, aynı durum karşısında farklı tepkilerin bilinmesi anlaşılması, aynı zamanda belirli tepkilerin de çok iyi algılanması anlamına gelir, o zaman seçimler de gidilecek yön de çok daha bilinçli yapılabilir. Çağrışımlar, yalnızca hikâyeyi dağıtmaz, analiz eden zihniyet, ayrıntıları daha iyi fark edebilir ve aynı olguya verilen bir tepkiyi çeşitlendirerek onları yoğunlaştırmasını sağlayabilir.

EK: Buna benzer bir durumdu bizimki, zaten patronun şoförüyle konuşmasında da gelgitler var, yani bir yandan havuç sunuyor, öte yandan sopa gösteriyor, para ödülü verecek, "bundan sonra benim has adamım olacaksın" gibi belki, öte

yandan, "yoksa işten atarım" tehdidi. Onların arasındaki ilişkiyi bundan sonrasında, iktidar ile tabi olan arasındaki ilişkiye benzetiyorum ben, çünkü patron iktidarına dayanarak bu teklifi yapıyor. Adam şoförle oynuyor aslında, ama şoföründe elinde de artık bir silah var, adamın sırrını öğreniyor çünkü. Şoför aslında bir şekilde bedel ödeyerek adamın sırrını satın alıyor, onun kozu da bu. Şoför bedeli üstleniyor, patron sırrını veriyor, "sen çıkınca hesaplaşırız" diye düşünebilir şoför. Şoför elinde bir silaha dönüştürebileceği sırla hapishaneye girmeyi kabul ediyor, kısaca enteresan bir durum olarak görüyorum onların o sabahki konuşmasını. İşte benim ilk yazdığım diyalog buydu.

Buradan sonra *Bir Zamanlar Anadolu*'da filmini yazmaya başladık. O benim için daha ilginç, çünkü baştan sona benim başımdan geçen bir olayın filme dönüşmesine şahit oldum. Bu olay geçmişte beni çok etkilemişti, hikayeyi ben önerdim ve onu, bunun filmini yapmak için razı etmem gerekiyordu. İnancım çok güçlüydü, bunun bir filme dönüştürüldüğünde çok etkileyici olacağına, özellikle de onun kamerasıyla anlatıldığında çok iyi bir iş çıkacağına dair güçlü bir kanım vardı. Ama bu arada başka bir sürü şeyin de peşine düştük. Benim dışımda onlar da galiba başka bir kaç senaryonun da peşine düştüler. O kadar kolay olmadı, yani sakin bir sürecin ardından *Üç Maymun* bitince rahatça *Bir Zamanlar Anadolu'ya* geçilmiş falan değil. Mesela, o sıralar İsmail Doruk'un bir hikâyesini çalışmaktan son anda vazgeçtiler diye biliyorum, hikâye *Tokyo Story*'ye benziyormuş. Yanlış olmasın, var mı öyle bir film?

ZA: Evet var, Ozu'nun ve ben de eminim ki Nuri Bilge Ceylan o filmi biliyor ve de *Tokyo Story* filmine hayran.

EK: O zaman şöyle anlatayım, yaşlı bir babanın borç paraya ihtiyacı var. Oğullarını ve kızlarını ziyaret ediyor, değişik meslek gruplarında ve değişik şehirlerde yaşayan. Gittiği zaman

şunu fark ediyor, meğer tanımıyormuş çocuklarını. Hatta ilk zamanlar, İsmail'le *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin senaryosunda da çalışabilir miyiz, çalışamaz mıyız, kısa bir süre bunu da tarttık.

ZA: Kim bu İsmail Doruk?

EK: *Adem'in Trenleri* filminin senaristi, iyi bir senaristdir. İsmail de ekibin içinde olsa diye düşündük biraz. O zaman bir geceyi değil de, belki üç beş aylık bir süreyi anlatmak gibi eğilim de vardı, hatta sinopsisini, treatmanını da yazmaya başlamıştık. Bu klasik tarzdan söz ediyorum. Sonra birden fikrimizi değiştirdik, başka bir film bize ilham verdi, *Bay Lazarescu'nun Ölümü*. Onun bir gece yaptığı yolculukta, post-komünist rejim sonrasında, çöken bir sağlık sistemini bir kişinin trajedisinden yola çıkarak izliyorduk. Filmde yaşlıca bir adam, gece karnı ağrır, kusar, komşular yardım eder, bir ambulans çağırırlar, hastaneye giderler, orada meğer doktor yokmuş, ambulansın içinde garip beklemeler, bir yere giderler, meğer orada doktorlardan birinin doğum günü partisi varmış, işte böyle şeyler, sürekli konuşkan film, tamam mı, bana cidden ilham verdi. Ben o filmden sonra, o gece asıl meselenin o arabanın içindeki konuşmalar olduğunu anladım. Gece bir dizi bürokratın cinayetten farklı olarak yaptıkları konuşmaların çok daha vurucu çarpıcı olabileceğini anladım, ki zaten gerçek hayatta da beni asıl şaşırtan, Anadolu'yu çok veçheli görmemi sağlayan ve belki de çeyrek yüzyıl sonra bu olayı anlatmak istemem de o arabanın içinde yaşadığım şaşkınlık olduğunu düşünüyorum. *Bay Lazarescu'nun Ölümü* filmi bunun çok etkileyici bir film olabileceğinin ispatı gibi bir şeydi. Tek gecelik film ile senaryo çok daha kompakt, daha resume olabilirdi, fark ettim bunu.

ZA: Şimdi işte yaratıcılık alanına geldik. İddiam odur ki gerçek olay çok daha çarpıcı, film ise sinirleri alınmış halde, sen bunu hissetmiyor musun?

EK: Gerçek olayın çarpıcılığı mı diyorsun? Yetmezdi bence. Mesela gerçek olayda savcının hikayesi yok. Benim yaşadığım gerçek olayda, kuşkusuz 23 yaşındaki bir hekimin nazarında yaşanan olay çok travmatik, çok yakıcı, çok etkileyici, unutulmayacak bir şey. Ama sadece bunun üzerinden yapılmaya kalkışılsaydı, BZA gibi olmayabilirdi. BZA'yı güçlendiren şeylerden birisi de, olayın açıklığa kavuştuğu, cesedin bulunduğu, gündüze döndüğü anlardan itibaren yaşananlardır. Neticede gerçek hayatta ben otopsiyi yaptım ve bitti. Ama BZA'da savcının hikayesiyle, kadının durumuyla, hatta otopsi teknisyeniyle film başka bir yere gidiyor. Gece sabaha kadar cesedi aradılar, başta komiser oradaki herkes eteklerindeki taşı döktü, komiser ceset bulunduktan sonra iktidarını savcıya devretti, doktora da gelip "git buralardan, git, nereye gidersen git, durma buralarda" diyerek filmden çıktı, gitti. Savcı sabaha kadar arayış içinde, kendi celladını arayan suçlu gibi gitti doktora uzattı kafasını, karısının ölümünden bizzat kendisinin sorumlu olduğu gerçeğini gördü, kabul etti etmedi, onunla yüzleşti ya da yüzleşmedi, ama dayanamadı artık ve dosyayı atıp gitti. Ondan sonra otopsi teknisyeniyle ilgili durum çıkıyor. Kadının vaziyeti var, bir tuhaf, ayağını sallıyor falan, küçük çocuk var, meğer aslında babası o değilmiş, öbürününmüş, böyle tuhaf bir yasak aşk hikâyesi. Otopsi sürecinde cesedin parçalanması gösterilmiyor ama, anlıyoruz ki çok vahşi bir şey oluyor, kemikleri kırıyoruz, kesip parçalıyoruz. Buralar çok farklı, filmi başka yerlere taşıyor. Benim anlattığım sadece o geceye dair olanlar olsaydı filmde, bu kadar etkileyici olmazdı.

ZA: Tam aksine Ercan Abi, tam aksine film çok daha etkileyici olurdu.

EK: Ha ha, orada ayrılıyoruz galiba.

ZA: Sen şimdi Essayfilm-Deneme Filmin tanımına aykırı düşünüyorsun, oradan bakarsak tablo bir hayli değişir. Sizin

orada yapmanız gereken, olayın gece geçmesi değil ki tam aksine başka bir yere yönelmeniz gerekir, orada trajik karakter doktor, gerçek sanat filmi orada doktorun içindeki fırtınada yatıyor. O fırtınayı sinematografik olarak anlatırsan başka bir şey çıkar. Doktorun orada başta bürokrasi olmak üzere, Anadolu insanını tanıması, idrak etmesi, hem de bir insan olarak yüzleştiği bu tanımaya eşlik eden içindeki "insan nedir" sorusuna fırtına içinde yanıt araması... başka bir film çıkarır ortaya. O film çok daha büyük olur, siz yanlış yoldan gidiyorsunuz. Fırtına doktorun içinde, ötekilerde değil. Savcının karısının intiharının müsebbibi olduğunu öğrenmesi, komiserin sakat olan çocuğunun haliyle, kendi yarasıyla yüzleşemediği için, onunla yaşamayı beceremediği için, doktora git buradan diyor, aslında kendisi alıp başını gitmek istiyor, komiser kendi geçmişinden kaçmak istiyor, onları ardında bırakabilse... aslında diyor ki ben kendimden kaçıyorum, ama kaçamıyorum kapana kısıldım içimde... komiser nereye gitse aynı dertle yaşayacak, kaçamaz ondan.

Bak şimdi ben başka bir şeyden söz ediyorum, mesela bir kavramın görselleştirilmesinden söz ediyorum, neyi ele alıyoruz, kavram. Yani sen orada Anadolu'nun yıkıcı dünyasıyla karşılaşan insanın iç dünyasındaki karmaşayı, aynı anlama gelmek üzere "bütünü" anlatacaksın.

EK: O zaman sabaha kadar anlatılanlarla... başka bir film olur.

ZA: Olur, ama mesele burada buna cüret edebilmekte, BZA korkak bir filmdir, kolayı seçmiştir, aynı noktanın etrafında eşelenmiş durmuş ve soyutlamanın merhalelerini kat edememiştir. BZA bir kere çok büyük bir roman, çok büyük bir roman yatıyor orada.

EK: Tamam, ama ne yapabilir ki bir doktor sabaha kadar? Söylediklerin ilginç gerçi, Ama...

ZA: Anlatayım bak. İki tane senaristten söz ediyor Truffaut, bu iki senarist ve yönetmen bir dizi çok önemli Fransız roma-

nının adaptasyonunu yapıyor, bu ikili senaryoyu yazarken, pek çok yerde filmmable ve unfilmmable ayrımı yapıyorlar, yani filme alınabilir, filme alınamaz, özellikle de romanlardaki karakterlerin iç dünyalarındaki çatışmaların yoğunlaştığı yerlere dair.

Truffaut'da diyor ki eğer unfilmmable diyorsan, bu demektir ki kimse tarafından filme alınamaz. O sırada kritik bir örnek ortaya çıkıyor, *Bir Taşra Rahibinin Güncesi*, bunu hem sözü geçen ikilimiz senaryolaştırıyor hem de Bresson. Orada rahibin iç dünyasını Hristiyanlık açısından yorumlamaktan söz ediyorlar. Her şeyi maddileştiriyorlar, söze döküyorlar, oysa o sırada gerçekten Katolik olan, hatta daha da net söylersek Evangelist olan Bresson, farklı bir senaryo yazıyor ve onların unfilmmable dedikleri yerleri çözüyor ve film romana esastan çok daha yakın oluyor, hatta romana çok daha sadık oluyor.

Şimdi BZA'ya dönelim, doktorun iç dünyasındaki şaşkınlığı, hatta utancı, keşfetmenin hazzını, insan nedir sorusunun sürekli zihninde dolaşmasını, kısacası doktorun dışsal dünyayla hesaplaşmasının peşine düşeceksin ve kavramsal bir film yaparak bu sıradan bir vakaymış gibi gerçekleşen, defalarca tekrar eden bir adi cinayetin bir varlık bunalımına nasıl dönüştüreceğini araştıracaksın, kavramsallaştırarak felsefi bir film yapacaksın. Onun iç dünyasındaki karmaşanın görsel karşılığını, onun Anadolu'daki siyasi iktidarın uzantılarını, ahlaki olarak riya üzerine oturmuş kurumsal ilişkileri, o hiyerarşi içindeki çekememezlikten daha çok modernitenin insan bedenine ve etiğine yabancılaşmış ilişkileri nasıl normalleştirdiğinin üzerine gideceksin... Bunu yaparsan, bu kavramsal bir sinemadır, felsefe yaparken gerçekliğin çok farklı görünümlerini elde edersin.

Dolayısıyla ben senin dediğinin tam tersini söylüyorum. BZA sabah olduğunda, film aslında gücünü kaybediyor, tek-

rara düşüyor, çekememiş, yönetmenin başarısı değil, büyük başarısızlığı, niye sorun başka yerde o başka yere yöneliyor. Kendisi ne derse desin, ne ödülü alırsa alsın, ben bunu ispatlarım, filmin başarısızlığı yanlış soruyu sorması ve yanlış cevaplar bulmasında yatıyor. Bütün karakterleri çıkışsızlığa itip, her birine tekil ve iç karartacak bir sorunu derdi olan insan halinde gösterince, Anadolu'nun ruhunu göstermiş olmazsın. Tam aksini söylüyorum, yönetmen, sabah olduktan sonra, orada hamamı, hastane içinde gördükleri, otopsisi falan, doktorun iç dünyasını anlatamamış, aksine söylem bayatlıyor, tekrarlıyor.

Mesela, o film, otopsi sahnesinde çok önemli şeyleri yapan değil, aksine yapamayan, zaman kaybeden, zamanı verimsiz kullanan bir film. Orada asıl cenk alanı doktorun gördüklerinde, yaşadıklarında, hissettiklerinde. Peki, Nuri Bilge Ceylan bunu niye fark etmiyor, niye derine inmek yerine yüzeye yöneliyor? Ben sana söyleyeyim, NBC oradaki doktorun dünyasındaki keşifleri duyumsamıyor, şaşırmak ve keşfetmek yerine bilindik ama çarpıcı imgelere yönelerek rahatlıyor, keşfetmek ve derin bakmak içe, biçimsel bakmak ise dış dünyaya yöneliktir: Doktorun özel olarak Anadolu insanı, genel olarak insanla hesaplaşması daha felsefik ve daha sanatsal. Tam aksine, BZA filmi oradaki insanların gözüyle değil, dışarıdan gelmiş ve gördüklerini beğenmiş ama oradaki çatışmalara eğilmemiş, sinirleri alınmış bir gözle bozkırı anlatıyor. Doktorun iç dünyasındaki yangın yerini es geçip, her biri farklı bir hikâye ile diğer karakterlerin doktora ağlama duvarına gelmiş gibi kendi hikayesini anlatıyor, ama o karakterlerin hepsi bunları yaşadıklarını kanıksamışlar. Dolayısıyla olguların peşine düşüyor ve ne aradığını unutuyor. Orada bir sürü ipucu olabilir, yani maktulün karısının durumu, ayaklarını sallaması, karısının ölüyle ilişkisi, çocuğun babasını taşlaması... bunlar hikaye olarak var, bir şey demiyorum, ama bunlar sinematografik olarak yok,

çünkü yönetmen yanlış yerde durduğu ve iç dünyasında anlattığı karakterleri hissetmediği için göremiyor. Olgusal zenginlik kavramsal zenginliğin aleyhine filme hâkim oluyor. İstediğin herkesle görüşebilirsin, BZA filmi sabah olduğunda güçlenen değil, seyircilerle git konuş, sabah olmasından sonra etkisi ve derinliği artmak yerine tam aksine azalıyor, daha da artmıyor, bu reji başarısızlığıdır.

Şimdi auteur kuramında kritik olan nedir? Auteurü ayırt edici yapan nedir? Nereye gitmesi gerektiğini söyleyen iç sesidir, neyi nasıl yapacağını bilmesidir. Auteur'ün üç ayırt edici yanı var, hem edebiyatta hem de felsefede bu üç kutup üzerinden hareket ederiz:

Bir tanesi anlatılanın otobiyografik olmasıdır, kişinin içindeki yaranın üzerine gider, kişi olgunun en içten en saf halini üretir ve ona sorular yöneltir, başkasından bir hikâyeyi alabilirsiniz, bütün hikâyelerinizin sizin olması zorunlu değil, ama aldığınız hikaye sizin ruhunuzdaki başka bir yara ile güçlü olarak temas etmeli. İkincisi olayın içinde geçtiği sosyal çevreyi, ortamı inşa eder, seçer yalınlaştırır, eler ve olguları anlaşılabilir, kavranabilir hale getirir, aynı zamanda olguların kompaktlaştırılması gerekir, olgunun farklı veçheleri, farklı karakterlere nasıl göründüğünü açığa çıkartılması, eyleyen kişinin zihniyetinin eyleme damga vurması gerekir, tekil olan toplumsallaştırılacak, toplumsal dile tercüme edilecektir.

Nasıl bizim algımız seçici ise, olgunun derin ve çoğul yönlerini azaltacak yönlerinin öne çıkması, genelde tekrarlanan ve insanların zaten kolaylıkla kavrayabileceği şeyleri ise elersin, onların çeşitlendirilmesi, zaten sıradan olan karakterini daha da artırır, keşfedilmemiş olanı ortaya çıkarmak önemlidir, en sıradan polisiye durumları olayın can damarıymış gibi sunmak, mesela böylesi olayların ardında çoğunlukla kadın meselesinin olduğunu vurgulamak ve bunu

bir çözümmüş gibi sunmak aslında ezbercilik tir ve olayı derinleştirmez, aksine sıradanlaştırır, aynı anlama gelmek üzere adileştirir. -Şöyle düşünelim, gerçek vakada ne var, kadın meselesi değil, arsa meselesi var, varolan mirasın keyfince diğerlerinin zararına olacak şekilde harcanması var.- İnsan bakarken her şeyi görmez, anlamaz, aksine bir duruş açısına göre olgunun yaşanışını farklı görürüz, auteur kendi farklılığının anlaşılmasını sağladığı gibi diğerlerinden daha da kritik olduğuna bizi ikna eden insandır.

Dolayısıyla aslında açıkça söylenebilir, yönetmen metne ya da gerçek olguya, ayrıksı ve derin olana yüz çevirerek yanlış yönde ilerlemektedir, derinlikten korkarak yüzeyde çarpıcı karelerin peşine düşmektedir, bunun ardında ise olayı ve oradaki derinliği hissetmemesi, kendi geçmişindeki bu durumun izleriyle yüzleşmemesi olduğundan eminim. Oraya mesela savcının hikâyesi gibi tamamen başka değirmenin suyundan eklemeler ile o film kurtarılamazdı, dramatik olarak çatışma ekseni zayıftır ve derin değildir BZA'nın. Bu paradokstan ancak çatışma eksenini değiştirerek çıkarsın.

BZA filminde kompozisyonel olarak görsel tablo, ruhsal yangını bastıracak kadar öne çıkmıştır, istersen inanma, ama kompozisyona verilen önem esasında iç dünyalardaki yangınları bastıracak düzeye çıkınca, o sanat eseri olmaktan daha çok dekorasyon işlevi görür. Bunu bir denge olarak düşün, sanatsal yön ile süsleme (dekorasyon) arasındaki dengede film sanatsalın değil süslemenin peşinden gidiyor. Dekorasyon metnin zenginliğini arka plana itiyor ve durumu sıradanlaştırıyor. Reji daha baştan, metin yazılırken, işin kolayına kaçıyor, insanların kötü gösterilmesi, aynı zamanda iç dünyalarındaki çatışmaları gizleyecek denli belirgin, hüküm muhakemeyi bastırıyor, BZA filminin paradoksu budur.

EK: Bir konuşmamızda, "Savcının hikâyesi olmasaydı, ben o filme girmezdim," dediğini hatırlıyorum.

ZA: Öyle mi?

Çatışma orada değil ki, iç dünyalardaki yangın yerine dekorasyona ve onun yüzeysel ihtişamına bu kadar yönelirsen, bunu dersin ancak. O filmi anlayamamış ki, insanların çoğuna tuhaf gelecek bu sözüm ona, ama bu filmin adı niye *Bir Zamanlar Anadolu'da*? Savcının hikâyesi bundan yüzyıl önce de geçebilir, başka bir toprakta da geçebilir, nitekim kaynağı da 19. yüzyıl Rusya'sı. O filmin ehemmiyeti başka yerde, herkesin dramında, genel olarak bakıldığında, çelişkinin yoğunlaştığı yere gidilmediği için doktorun konuşması ve iç dünyasını anlatmak için de filme sonradan montaj yapıldı, filmi kurtarabilmek için. Yangın burada olmuş, sen başka yerde arıyorsun.

Bu durum, yani aynı umursamaz tavır, otobiyografik bir tavır olarak NBC'ın hayatında da var. O yurtdışından askere geldiğinde, diğer insanlarla ilişkilerinde kendini kaptırmadığı bir oyunlar silsilesi olarak gördü ilişkileri. Bu bana Huizinga'nın Oyun Kuramını hatırlatıyor, insanların pek çok toplumsal ediminden, mesela evlilik, kız isteme, mezuniyet töreni... büün bunları sosyal oyun olarak niteliyor, dolayısıyla aslında insan yaşamının belirli oyunlardan oluşan bütün olarak niteliyor. Bu bir yere kadar doğrudur, ama yetersizdir, çünkü oyundan başka, sevinç, acı, tutku, kavrayış gibi unsurlardır bizi insan yapan ve bunlar oyunun bize verdiği zevk, eğlence, istekle sınırlanabilecek şeyler değil, ki genel olarak Batılı düşünce oyunu, Doğulu düşünce ise içinde yer almayı, kendini kaptırmayı, ciddiyeti ve derinden etkilenmeyi anlatır. "Hayat düş değil, sakının sakının sakının" diye bir dizesi var Lorca'nın. Oyun Teorisi aynı zamanda batılı iktisadi akılın da bir özelliği. Ama başarılı insanlar pek çok insani olayı bir oyun olarak görür ve

kazanmaya odaklanır, Nuri Bilge de böyle birisidir. Nuri Bilge gerçek hayatta insanın kötülüğüne inanarak, hatta diğer insanların rol yaparak kendi kötülüklerini gizlediğini savunarak kendini meşrulaştırmaya çalışır, söyleşilerinde de söyler bunu. Oyun teorisi kaçınılmaz biçimde kullanma ilişkileri üzerinde yoğunlaşır. Oysa bizim gerçek hikâyemizde, doktor gördüklerinden etkileniyor, içinde fırtına kopuyor ve yaşlanıyor, o gece 10 yıl birden yaşamış gibi hissediyor. Bu aradaki büyük fark da BZA filminin başarısı değil, başarısızlığıdır, milletin reji başarısı dediği şey filmin derinliği ve güzelliği değil, dekorasyonun ihtişamıdır. Dolayısıyla manipülatif olan, zihni gerçek trajik durumu fark etmiyor, yerini kaybediyor ve yanlış yere gidiyor. Resim sanatından örnek verirsek, çizginin gücü değil, süsün albenisi var ortalıkta, bu da onun sanatsal olarak zaafıdır. Aynı şekilde düşünürsek, niçin 2011 yılında Oscar adaylıkları sırasında içindeki yangının peşine düşen *Bir Ayrılık* her gittiği yerden zaferle döndü: hem de iki kez, hem Asya-Pasifik'te hem de Oscar'da? Filmin içinde çok değerli bir şey yok, ama albenisi çok yüksek. O film çok daha güçlü olabilirdi, seyretmedim ama, "*Bay Lazarescu'nun Ölümü*"nden de güçlü olabilirdi, çünkü raison d'etre sorunu üzerine dönüşebilirdi, varlık bunalım yani, sistemin tıkanıklığı değil, insanın ne olduğunu tartışmaya açabilirdi.

Çünkü elindeki metin yerelleştikçe evrenselleşebilirdi, oysa film yanlış sorunun etrafında dönüyor, insan nedir sorusuna gidebilirdi, oysa gitmiyor, işte Anadolu bizim perişanlığımız diye süslü laflar ediyor. Aksine yönetmen o kendi inançsızlığını her karaktere yükleyerek, onların her birinin ikiyüzlüce oynanan oyundaki hallerini resimleştiriyor, aslında tek bir insanlık hali üzerine kurulmuş, karakterlerinin mürai ilişkilerini resmediyor, tekrarlıyor bu durumu, tek bir önermesi varmış gibi, oysa toplum karmaşıktır, çatışma nedenleri de ondan da karmaşıktır.

Bir Zamanlar Anadolu'da filminin paradoksu basit, aslında acı bir olay ve hal var, yönetmen acıyı anlatamıyor, acıdan kaçıyor, onunla yüzleşmekten de, acı, gerçeklikte ve olayı yaşayan doktorun ruhunda var, yönetmen bunu görmüyor. Acı sıkıntı değildir.

Mesela *Yol* filmini düşünelim, Halil Ergün'ün oynadığı karakter Diyarbakır'a değil, Adana'ya gidiyor. Aslında borç alacakmış gibi görünmesine rağmen, içinde yüzleşemediği bir acısı var, kafasında çözemediği sorulara yanıt bulmak, akıl danışmak için gidiyor Adana'ya. Arkadaşının evinde, onun da acısıyla karşılaşıyor, adam vurulmuş, sakat kalacak, ona derdini anlatırken bile ona bakamıyor, ellerini ne yapacağını bilemiyor, nereye bakacağını bilemiyor, şu bu, anlatıyor adama yüreğindeki yangını. Acıyı daha çok sessizlikte ve dışsal dünyadan kopmakla anlatabilirsin, sembolik eylemler üzerine kurulu olamaz. Aynı şey *Kış Uykusu* filminde de var, Aydın'ın karısı Nihal yardım parası götürdüğü evde İsmail'in parayı yakmasından sonraki halinde yine derin acı, içten gelen gözyaşı yerine daha traji-komik bir sahne çekilmiş gibi, acıyı çekmeyen yönetmen karakterine de inanmıyor, sevgisizliğinden ötürü onu anlamıyor, en doğal çıktısı da onu anlatamıyor. İnandırıcı hiç değil. Konuşmayla anlatamazsın bunu. *Bir Zamanlar Anadolu*'da reji metne ve gerçekliğe sırtını dönüyor, kendi yolunu bulacak denli inatçı ve keşfedici değil, Truffaut bu konudaki tartışmalarda ihanet terimini kullanıyor. Truffaut da bunları yukarıda sözünü ettiğim iki senaristten alıyor. Sen bana anlatırken gerçek olayı dedin ki ben o gece on yıl yaşlandım, ama filmden bu anlaşılmıyor. Eğer NBC o filme dair "savcının hikâyesi olmasaydı, çekmezdim" demişse, o bozkırdaki çatışmayı ve hikâyenin çarpıcı yanını anlayamadığını gösteriyor, başka bir şeyi değil, yüzyıllardan kalma değerli bir mobilyanın kıymetini bilmeyen, bunun yerine Paris'ten gelen modern tasarım işi, albenili bir koltuk takımına, onun parlak ku-

maşına içi giden insandan başka nedir ki bu? Aksine hikâyeye, toprağa yabancılaştığını gösteriyor, çok iyi bir süslemeci, çok iyi bir dekoratör olabilir, ama estetik dediğimiz şey plastik değildir, aksine duyumsamanın derinliğidir, fotojeni değil, yüzdeki dramdır, derinliktir. Bu yaklaşım burjuvazinin sanatıdır, aydınlanmanın modern bireyin iç dünyasındaki dünyanın paradokslarıyla iç içe yaşayan insanın sorgulayıcı bakışı değildir. Hele bu insan ben Tarkovski'den çok etkilendim diyorsa, Tarkovski gibi bir sanatçının bunları kabul etmesi mümkün değildir.

EK: Benim gördüklerimin Tarkovski'yle ilgisi olmadığını düşünüyorum.

ZA: Evet, ama Tarkovski'den çok kare alıyor.

EK: Doğru alıyor, ama fotoğraf ve kompozisyon olarak. Resim olarak etkilenmiş olabilir ama Tarkovski sinemasının derdinin daha farklı olduğunu düşünüyorum.

ZA: Paradoks çok açık bence, empati kurmayan bir pragmatizm ile kendini adamak isteyen bir insanın karşılaştırılması gibi... biri Benthamcılık, İngiltere kökenli, diğeri Ortodoks yani doğulu.

Düşün şimdi, çeyrek yüzyıl sonra sen bu hikâyenin peşine niye düştün, o gece sana anlatılanların eksantrikliği yüzünden mi? Aksine sen içindeki yaranın peşine düşmedin mi? Bir de insan farklıdır, o yara iyileşse bile, o zamana ilişkin duyguların hassasiyetlerin canlı olarak durur, çeker insanı içine.

EK: Tamam bunları geçelim, bu iki film bitti, başka sorun var mı?

ZA: Var, bu iki filmde bir yandan bunları yazan Kesal var, diğer yandan ise onları oynayan birisi, yazan senle oynayan seni karşılaştırdığında neler görüyorsun?

EK: *Üç Maymun*'da yazarken oynayacağımı bilmiyordum. Muhtarı yazarken, oynayacağımı biliyordum ama, hatta *Bir Za-*

manlar Anadolu'da cast yapılırken, komiseri oynayabileceğim konuşuldu, giderek netleşiyor gibiydi, sonra Yılmaz Erdoğan tercih edilince, olmadı. Benim aklımda araba vardı, arabada olmak istiyordum, çünkü bütün olup bitenleri oradan kontrol edebileceğimi düşünüyordum. Şoförü oynamak da olabilirdi, Günceye yazdım bunu, o arabanın içini çok iyi tanıdığım için, doktoru da oynayamayacağım için, sanki doğaçlamalarımı, diğer oyuncularla ilişkilerimi kontrol edebileceğimi, biraz böyle hani ne derler evin içinde olursan, mevzuya daha içeriden kontrollü, etkili olabileceğini düşünüyor insan. Israrla arabanın içinde olmak istiyordum, Nuri ile bunu konuştuk çok. Fakat o bir biçimde benim yanında, kameranın yanında olmamı istiyordu. Görüntülere birlikte bakmamızı istiyordu, resme benim de bakmamı istiyordu, belki de sahayı iyi tanıdığımdan.

ZA: Belki de o sahaya yeterince hükmedecek yaşanmışlığı olmadığı için.

EK: Bilemem ben onu, fakat sonuçta oynamak da istiyordum, en sonunda muhtarda anlaştık gibi. Muhtarı da çok önemsiyorum, onun rolü sabaha döndüğü yerde, yani herkesin, o gece yolculuğunda çektiklerinden sonra yükünü boşalttıkları bir yer, dinlendikleri, yemek yedikleri, uyudukları, dedikodu yaptıkları, bir kız tarafından takdis edildikleri, günah çıkardıkları, vicdanlarıyla hesaplaştıkları, suçlunun en sonunda itiraf ettiği ve gömülen yeri göstermeye karar verdiği yer. Muhtar karakteri de yeterince zengindi, çok iyi tanıyordum onu, çok rahat at oynatabilirdim o alanda.

ZA: O filmdeki en iyi oyuncu performansı o zaten.

EK: *Üç Maymun*'daki o adamın da benden izler taşıdığını ben zaten sinopsisi okuduğumda fark etmiştim. Hatta ilk sinopsisi okuduğumda, "Dr. Ercan bir özel hastane sahibidir, seçimlere hazırlanmaktadır, bu sırada kaza yapar birini öldürür falan" diye yazıyordu. Ben şaşırdım, bu kadar da şey

olmasın yani, "Tamam o sorun değil, biz öyle yazdık ama bunlar değişir" dediler. Benim önerimdi sanıyorum, bilemiyorum şimdi, müteahhit olmasının daha doğru olacağını söyledim. Adamın politik iddiasını, seçimleri kaybetmesini ve iktidarını kaybetmesini, ben hemen hemen daha önceden yaşadım. O bendim, ben de çünkü Beyoğlu Belediye Başkanlığı seçimlerine hazırlanıyordum, aday adaylığım vardı, o kabul edilmemişti, bütün emeğim boşuna gitmişti, ben bütün duygusal maddi ve manevi yatırımımı ona yöneltmiştim, o kayıp duygusunu iyi biliyordum. Hatta bir telefon sahnesi vardır, Oktay diye biri aramıştır, bağlama pezevengi der, sonra da niye üzüleyim ki ne var yani, biz siyasete almak için değil vermek için girmiştik, falan filan, yok yok uyduruyorlar, evi falan sattığım yok gibi şeyler var. Onlar benim politik sürecimde hemen hemen birebir başımdan geçen olaylar telefon konuşmasındaki, zaten ilk o sahneyi çektik.

ZA: Siz ne kadar para kaybettiniz?

EK: Beni telefonda arayıp da ev satmışsın diyecek kadar değil, ama epeyce para gitti, çünkü üç yıllık bir süreçti, sadece para değildi, zamanını, aklını, enerjini, bütün ilişkilerini seferber ettiğin bir şey seçimler. Yani ben o yıkımın ne olduğunu biliyorum. Çekimler başladığında da ilk o sahneyi oynadım, duygusal yükümü boşalttım, oyunculuk kariyerimin başlangıç sahnesidir o, bu benim için inanılmaz bir deneyimdi. Bir filmin içindesin, o filmin senaryosu bitmiş, oradaki ana-kahramanlardan birisin, hadi buyur dendiğinde aklına ne gelir senin, ne oynayabilirsin? Kendini taklit etmeyi, "dur yahu, şurada şunu yaşamıştım, onu oynayayım" dedim ben de ve öyle yaptım. Sonra fark ettim ki, kadına ve erkeğe göre ve ilişkinin akışına bağlı olarak sürekli değişik varyasyonlar bulabilirim. Şöyle olsaydı ben yine nasıl davranırdım diye insan kendine soruyor. BZA'da ise muhtarı çok iyi tanıyordum ve o diyalogları hakikaten kendim söy-

leyecekmişim gibi yazdım, evde karıma muhtar taklidi yaparken ne anlatıyorsam onu yazdım.

ZA: Oynayarak mı yazdın?

EK: Evet, oynayarak yazdım, çoğu zaman öyle yapıyorum zaten.

ZA: Yılmaz Güney gibi.

EK: Yüksek sesle ve konuşarak, taklit ederek, başka türlü çıkmıyor o sesler, başka türlü yazayım dediğinde çıkmıyor o diyaloglar, yazıyorsun bakıyorsun, tuhaf bir dille yazmışsın. Ama eğer yazdıklarını canlandırarak, yaşayarak yazmışsan, başka türlü bir sahicilik ortaya çıkıyor.

ZA: Hapisteyken senaryoları üzerinde Yılmaz Güney ayna karşısında çalışıyor, bu yöntemleri ve pek çoğunu da kendisi icat ediyor, bizim sinemamız bunları bilmiyor, kendisi keşfediyor. Peki, sen muhtarı yazarken ne hissediyordun, oynarken ne hissediyordun?

EK: İki şey, ilk önce muhtarın odası kalabalık bir oda, savcı, katil, sanık... herkes orada, iki tane kocaman sofra. Birincisi, gerçekte yaşadığım gecedeki muhtar sahnesini, avludan itibaren baştan sona Nuri'ye anlattığım için, Nuri bir parça bana, "hadi bakalım, günlerdir anlatıyordun, buyur göster kendini" demiş gibi oldu. Muhtar sahnesinde, gerçekte yaşadığım gecede, köpekler havlıyor, birileri geliyor, arabaların ışıkları birbirine karışmış, farlar yanıp sönüyor, muhtar yanında bir takım adamlarla bizi karşılamaya çıkmış, birileri birbirini kucaklıyor, birisi paçasını düzeltiyor, öbürü suçluyu katili indirmiş, getireyim mi diyor, öbürü getirme diyor, bütün bunlar bir karnaval gibiydi. Gecenin ortasında, köye biz, üç tane araba sanki bir meteor gibi düşmüştük, tamam mı, ya da bana öyle geliyordu, bir acayipti yani. Ama biz çekime başladık, köpekler havlamıyor, arabalar, ışıklar, çok düzgün yaklaşıyor, bir karnaval bir meteor hali yok, zaten bütün köylü de çıkmış duvarın üzerine bizi seyrediyor, zaten akşam çekiyoruz, bilemiyorum tam

şimdi. O coşkun duyguyu, o karnavalı bulamayınca ben geriliyordum, üzülüyordum, ya bu niye olmuyor, bu böyle değildi biz bunu niye çekemiyoruz ki? Kendime sordum orada, gerçeğin taklidi bu kadar zor mu, ne var bunda? Köpekleri havlatalım, ışıkları karıştıralım, falan derken, içerde de aynı duygu devam etti, muhtarın evinde. Ben aslında orada aynı anda oyuncuları da kontrol ediyordum kendimce, ama filmde bu, konuklarını kontrol eden muhtara dönüştü. Mesela, Taner (Birsel) bir yerde "senin oğlan var mı?" diye bir soru sordu? Halbuki ben o arada anlatmıştım durumumu, ben orada hemen lafı toparlamaya çalıştım, ama beni dinlemeyen savcı pozisyonunda olduğu da ortadaydı. "Burada mı? burada değil, burada sadece tek bu kaldı işte" falan deyip, doğaçlama toparlayıp, izah etmeye çalıştım. Lafını dinlemeyen savcıya derdini anlatan muhtar, bir yandan bu diyalog nereden çıktı diye düşünen oyuncu, nereden bulmuş bu sözü, sahne şimdi nasıl akacak kaygısında olan bir oyuncu gibi davrandım. Bir yandan konuklarını doyurmaya çalışan, "sen bal sür, sen yufka getir, ona ayran getir" diyen bir muhtarın hakimiyeti, bir yandan da, "biz bu sahneyi alnımızın akıyla çekecek miyiz" diye kendine soran insanın gerilimi vardı üzerimde. Bu gerilim bence oyunculuğuma pozitif yansıdı. Antonioni yapmış galiba, Mastroiani'yi oynatıyor, gülümsemesi lazım oyuncunun, diyor ki dün akşam restoranda yemek yerken, garson sana bir şey söyledi, sen de garsona çok içten gülümseyerek yanıt verdin, bana işte o gülümseme lazım. Bu tuhaf bir şey. Bir yönetmen sezgisi bu bence, yani bir başka zaman bir başka olay karşısında senin gösterdiğin duyguyu içeren oyuna, çok başka bir mekanda ve farklı bir olayda da ihtiyaç duyuluyor ve oyuncu onu yapmak için çırpınıyor, bazen de böyle denk düşüyor. Benim orada muhtarda kendime dair söyleyeceğim şey, bir yandan oyuncuları kontrol eden, sahnenin akışına bağlı olan biri, bir yandan da konuklarına iyi dav-

ranmaya çalışan, bürokrasiyle iyi geçinmeye çalışan, devlet ricalini kontrol eden adam gibi olmamdır. Onları kna etmeye çalışan, herkese laf yetiştiren, "ona da yedirin, şununla da ilgilenin" falan diyen biri. Şunu düşünüyorum, setin kendine ait bir ilhamı var, bu ilhamı güçlendiren, fark ettiren, bu gözü açan şey hikâyenin gücü, hakikaten hikayenin acısı yoksa, ilham kapılarını da kapatıyor. Sete tam olarak hazır olduğunu düşünerek çıksan bile, hikaye sana, canlandırırken sürekli yeni kapılar açabiliyor, o durum, o acı, o açmaz, bir anda içine düştüğün ve yaşadığın şey, senin ilham kaynağın haline gelebiliyor.

ZA: Peki, bütün oynadıkların içinde sende en çok keşif sağlayan rolün hangisi oldu?

EK: *Ben O Değilim*'deki Nihat.

ZA: Niçin?

EK: Çünkü metnin özelliği şaşırtıcı ve tuhaftı, aynı filmde iki farklı karakteri oynamak zorundaydım. Birbirine çok benzeyen, hatta fazla benzeyen, ama karakter olarak birbirinin tam zıttı, iki ayrı insanı oynadım. Birisi içe dönük, kapalı, otistik bir hastane paspasçısı, diğeri de coşkun, görkemli bir kişiliği olan, mafya, kopuk birisi. İkisini de aynı filmde canlandırınca, bıyıklar falan kesilince, şu bu değişiklikle, insan yeni şeyler keşfediyor, hayatın farklı yüzleriyle yüzleşiyor. Böyle bir şans kendi içinde karşına çıkınca, yaşanan deneyim, insanı çok afallatıyor. Makarna ve patatesten başka bir şey yemeyen, kadının teklifine yanıt veremeyen bir kişiden, filmin yarısından sonra başka bir kimliğe dönmek, hapse girmiş, kaçmış, zengin ve karmaşık bir hayatı olan insana dönüşmek, zengin bir deneyim. Bıyığı kesmek, gözlüğü takmak, fiziksel olarak da o değişimi yaşamak ve onu içselleştirmek. Güçlü diyalogları, iyi analizleri vardı senaryonun. Kendi içine dönük, bazen hiçbir risk almayan pasif bir yapı, bazen coşku, başkalarını dikkate almayan tamamen güçlü

ve baskın bir irade, insanın içindeki duygusal hafızayı zorluyor. Kendimde ilk kez fark ettiğim pek çok duyguyu, *Ben O Değilim* filmi içinde yaşadım, enteresan bir filmdi.

ZA: Son olarak, doktorluk yaparken, senaryo yazarken üstelik karakterlerini canlandırarak ve bizzat o karakterleri oynarken, en çok hangisinde kendini rahat yaratıcı huzurlu hissediyorsun?

EK: Senaryo yazarken, çünkü çok korunaklı bir yer orası, işi yaparken değiştirebilirsin, hükmedebilirsin ve pek çok şeyi deneyebilirsin, insan orada kendini daha güçlü hissediyor.

ZA: Peki, bu üçündeki durumunda en çok hangi durumda kendinle ve oynayan insan arasındaki mesafe açılıyor.

EK: Kuşkusuz oynarken. Doktor kimliği ve oyunculuk bir vazife, performans göstermek zorundasın, doktorken doktorluğun hakkını vermelisin, oyuncuyken yönetmene karşı mesulsün, ona beğendirmen gerekir, bir de gezinmek mekan değiştirmek insanın bilgi kapılarını ve ufkunu açıyor, doktorken de oynarken de seni mekana bağlıyorlar, hareketlerin sınırlı bir alanda, sınırlı bir anda olması lazım. Senaryo yazmak daha bir mutlu yolculuk.

Ben de son bir şey söyleyeyim, bu BZA üzerine söyledikleri̇n bundan sonraki senaryo yazımlarında bana ilham verecek çok önemli ipuçları taşıyor. Geçmiş gitmiş bir şey, bir daha çekilecek hali yok, ama yeni bir şey yazarken, üzerinde çok düşünmem gereken şeyler var orada.

Zeki Demirkubuz ile Auteur Yönetmen/Senarist Üzerine Bir Söyleşi...

Bağımsızlığın ölçütü nedir?

Zahit Atam: Zeki, bugün Auteur Kuramı üzerinden yaratıcı yönetmen/senarist olarak seninle sohbet edeceğiz. 1950'li yıllarda Fransa'da auteur teorisi formüle edilmeye başlandığı zaman tartışma ve üretim Fransa'yla sınırlı kalmadı, ilk önce Amerikan sinemasından yönetmenler merkeze daha çok oturdu, mesela Truffaut Hitchcock üzerine bir kitap çıkardı, yazıları ve söyleşilerinden oluşan. Sonra kuramsal tartışmanın merkezi önce İngiltere'ye, daha sonra ise Amerika'ya yayıldı. Ama bu tartışmaların ispat ettiği en önemli sav, aslında auteurlük üzerine bir kuram geliştirilemeyeceğini göstermiş olmasıdır. Sonuçta auteur olarak nitelenen yönetmenlerin her biri dünyayı farklı şekillerde görüyordu ve eserlerinde yansıtıyordu, bundan sonra da böyle olacak. Zaten 1960'lı yıllarda tartışma alevlendiğinde Truffaut bu konuda açıkça, 1950'lerde bizim için auteur yaklaşımı düşüncelerimizi iletmek ve savımızı kabul ettirmek için politik bir silahtı diye bir açıklama da yaptı.

Sen kendini nasıl görürsün?

Zeki Demirkubuz: Bana da ters gelir bu, yaratıcı yönetmen ya da senarist olarak nitelenmek, özel bir sıfatla anılmak yerine, eserlerimdeki duygu ve düşüncelerin tartışılmasını, tartışmanın merkezine benim değil, eserlerimin oturmasını daha çok tercih ederim. Auteur'ü bir üst kimlik olarak taşımak için çok istekli değilim, ki bu benim için çok söyleniyor, ama ben bunun sevdalısı değilim.

Ben şahsen sinemadaki pek çok kavramı, adlandırmayı, fikri, estetik yorumu ve dili duymadan önce, ki ben genelde bunları geç öğrendim, geç duydum, geç farkına vardım, başka şekilde, başka yaklaşımlarla kendimi ifade ederdim. Mesela, şahsiyet, kendine dönük içsel sebeplerle film yapma şeklinde, zaten hep söylüyordum bunları. Zaten auteur teorisinden benim anladığım da bu zaten, içe dönük, kendine has bir dil ve dünya tasavvuru, kendi vicdanı ve ahlakının harekete geçirdiği sebeplerle film yapma isteği ve duruşu olarak görüyorum. Zaten öbür türlüsü, sen onun izahını güzel yaptın, auteur olarak adlandırılan insanların filmlerine bakıyorsun, çok farklı dünyalara, çok farklı ahlaki saiklere ve çok farklı dünya görüşlerine sahipler, bunları tek bir potada eritmeye çalışırsanız, ya yönetmene haksızlık edersiniz, ya da eserleri budarsınız. Sanat sineması kuramında da benzer bir sorun var, üstelik bunlar yeni sorunlar da değil, nereye kadar sanat nereye kadar ticari…

Hatta bu bana Godard'ın bir sözünü hatırlatıyor, bağımsız sinemadan mealen şöyle söz ediyordu, aklımda kaldığı kadarıyla, eğer bunun ölçüsü para ise, para hiçbir zaman bağımsız bir şey olamaz. Hadi gerçekten bağımsız bir para buldun diyelim ki, mesela Kodak gibi tekelci bir firmanın ham filmini kullanıyorsun, ya da kullandığın kamera atölyelerde mi üretiliyor, onları da büyük firmalar üretiyor, yani sistemin içine mıh gibi saplanıp kalmışsın, kendine yapay bir bağımsızlık alanı açamazsın. Burada sorgulanması gereken şey, reddetmek de istemiyorum, çünkü tümüyle yanlış

da olamaz, ama bir insanın iç dünyasındaki fırtınalarla ilişkisi olması ve bunu sosyal dile tercüme etmesi, bu duruşu da sinemasal üretimiyle tutarlı bir hale getirmesine, ki ben buna şahsiyetli olması diyorum, içe dönük olması, insan etkilenmediği şeyi nasıl sanatsal anlatır ki, benim için kriterler böyle.

Konuşmanın yörüngesini buraya getirelim.

ZA: Elbette sanatçın kendine has bir sosyal ortam kuramayacağına göre, bizden bağımsız ve bize dışsal bir gerçeklik olduğuna göre, o gerçeklikle ilişkimizin bizi biz yaptığını verili olarak alırsak, hayali bir bağımsızlık kategorisi üretmek yanlış olur. Ama Godard'ın materyalist bir sinemayı tanımlamak için verdiği bir örnek var. *British Sounds* diye bir film yapıyor, BBC'nin özellikle Türkiye ve Ortadoğu'daki etkisi üzerine, bu filmini daha sonra Dziga Vertov grubu kurduğunda idealist olarak tanımlıyor, ama aynı filmin BBC Kanalında gösterilmesi için mücadele etmesini ise materyalist olarak tanımlıyor. Dolayısıyla yalnızca filmin üretilmesi değil, daha sonrasında filmin topluma ulaştırılması aşamasından da sanatçıyı sorumlu tutuyor. Dolayısıyla, sorumu kısaca şu şekilde sorayım:

Dışsal dünyayı ve içinde yaşadığımız dünyayı ele aldığımızda, yaşadıklarınla iç dünyanda kopan fırtınalar arasında nasıl gelgitler yaşıyorsun?

ZD: Bilerek mi sordun, bilmiyorum ama, dün Trakya'dan İstanbul'a dönüyorduk, yazlıktan. Yolda bir taraftan da haberleri dinliyorum bir taraftan da gördüklerimi düşünüyorum. Çoğunu anlatmama gerek yok ama, ben genelde Karadeniz yolundan geliyorum, Saray, Kemerburgaz arasında, ormanların kesildiği Üçüncü Köprü yolunun yapıldığı, büyük inşaatlar var, acayip şeyler oluyor orada. Üç ayda bir gidip geliyorum, her defasında orada takıldığım bir şey var, köpeklerinden kurtulmak isteyen İstanbullular oraya köpeklerini atıyorlar.

Orada, köpekler bir koloni kurmuş durumdalar, sokak köpekleri kolonisi, ormanda yaşıyorlar, artık evcillik falan kalmamış, insanlarla ilişkileri çok zayıflamış, geçen arabalara inanılmaz şeyler yapıyorlar, çok acayip bakıyorlar, çok kirliler, bakışları değişmiş, tüyleri topak topak olmuş. O köpeklere her zaman kafam takılıyordu. Geçen yolculukta yanından geçtiğim bir şehir çöplüğü gördüm, dayanamadım, gidip bir bakayım dedim, böyle yirmi otuz tane sokak köpeği vardı, ben girdiğimde uyuyorlardı. Arabanın sesini duyunca, beni görünce, böyle ufak ufak harekete geçtiler, yavaş yavaş hareket ediyorlar, ama o kadar bakımsızlar o kadar açlar ki artık kalkmaya bile mecalleri yok çoğu zaman, o sahneyi gördüm, insanın üzerine açlık, terk edilmişlik kusuyorlar, o durumun ben de yarattığı duygu kalıcı oldu. Dün onları düşündüm, gerçek ve sinema hakkında düşünmem için bir vesile oldu. Şimdiye kadar çektiğim bütün sahneleri, bütün filmleri düşündüm, zaman zaman öyle gerçekler, öyle yüzler, öyle altüst oluşlarla karşılaşıyorum ki sinema, yazı bana bazen öyle zayıf yetersiz geliyor ki bütün anlatılanların yaşanan trajedi karşısında buzdağının yalnızca görünen kısmı olduğu hissinden kurtulamıyorum. Sanatsal imge çoğu kere gerçekliğin karşısında bana zayıf geliyor, gerçekliğin imgesi seyrettiklerimin yanında çok daha baskın oluyor. Kendi açımdan açık bir şekilde söylemek isterim, bütün çektiklerim, en başarılıları bile benim nazarımda gerçekliğin acılığı trajikliği çarpıcılığı ve insanı içine çekiciliği karşısında güçsüz kalıyor.

Dolayısıyla, ben son zamanlarda bilinç olarak bunu açığa çıkardım, kendime itiraf ettim, yalnızca benim çektiklerimle de sınırlı değil üstelik, gerçeklik ve sinema ilişkisini en genel düzeyde bile öyle hissediyorum. Farkına varmadan önce de, sezgisel olarak da, film yapmaya başlamadan önce de bunu biliyordum. Hatta bu kavrayış, bunu idrak ediş, beni genel olarak sinemacılar camiasından uzaklaştırır, hatta

onlara –kendim de içinde olmak üzere- bir küçümseyişle bakarım, aslında yaptığım işin hayatın soğuk yüzü, gerçekler karşısında ne kadar zayıf hatta –yalan demek istemiyorum ama- öyle bir yere gidiyor ki iş, öyle bir noktada kalmış olmasının bendeki çelişik duygusu. Bunu çok dert ederim ben, gerçeklik karşısında duyduğum, hissettiğim, yaşadığım şaşkınlık ve hatta ürküntü, sanat karşısında duyduğum hayranlık, hatta huşu duygusuna çok üstündür. Ben sanattan daha çok hayatın, gerçekliğin, sokağın dile gelmez acılarının yanındayım. Bunu çok dert ediyorum, aynı zamanda bunun peşine düşüyorum. Aynı şekilde, filmlerimde, gösterdiğimiz anlattığımız şeylerin ötesinde, küçük de olsa, bir hakikat duygusu yaratabilmek, yaşama yakınlaşabilmek için çalışıyorum. Bu bir çaba, kendini aşma çabası, anlama çabası. Yaşama dair fiziksel ve ruhsal varoluşumuzun hayattaki karşılığına dair ufacık da olsa bir duygu yaratma çabasıdır sinema, sanattan anladığım da buna benzer bir şeydir –ya da edebiyat. Bunun peşinde bir insan olarak, sanatla gerçeklik arasındaki bu çelişkiyi çok derinden hissediyorum, hatta zaman zaman bunu bilmek benim çok moralimi bozuyor. Bu yüzden kimi sinemayı bırakmak istiyorum, çok yoğunlaşıyor bu duygu bazen, mesela köpeklerin o halindeki, bana bakışlarındaki çıplak gerçeği unutamıyorum. Ama işin başka bir yönü de var, gördüğüm bir film ya da resim, bir sahne bende buna tekabül eden bir duygu uyandırdığında ise bu kez tekrar sinemaya sanata yakınlaşıyorum. Mesela buna benzer bir örnek olarak, geçenlerde Cohenler'in son filmini seyrettim, bu bir country müzisyeninin yaşamını anlattığı *Inside Llewyn Davis (Sen Şarkılarını Söyle, 2013)* filmiydi. Öyle sahneler vardı ki sinemadan farklı olarak yaşamdan iyi bildiğim ve kendimi çok yalnız hissettiğim anlardır, çok yaşadım buna benzer bir durumu, gençken, yoksulken, mesela üşüme duygusu, iyi bir ayakkabın olmayıp soğuk bir havada ayaklarının donması, o

donmanın insanı hangi hale soktuğunun karşılığı bir sahne vardı. O sahneyi görünce, sinemanın böylesine mucizevi gücünü görüyorum, Cohen Kardeşler pek çok kez ben de bu duyguyu uyandırır. Sinema işte böyle, birbirine zıt iki uca beni savurup duran bir durum aslında. Gerçeklik duygusu karşısındaki acizliğin getirdiği umutsuzlukla, bazı filmlerin, bazı yönetmenlerin, bazı sahnelerin bunu başarmış olmasının yarattığı coşku.

Bu hem ideal anlamında sahip olmak istediğimiz bir şey, yani gerçekliği anlatılabilir hale getirmek, ama bunu çok da rastlanan bir şey olmamasının, hele de böyle bir ülkede, getirdiği trajedi.

Bazen bunu böyle bir ülkede, sinemanın bu kadar farklı tarif edildiği, en azından benimkinden bu kadar farklı şekilde tarif edildiği olgusunu kabul ettiğimizde, bunlar kimilerine sayıklama olarak görülebilir. Şu da var ki insanlık tarihinde pek çok anlam açısından borçlu olduğumuz başarı, böylesine kişisel trajedilerden gelmiştir.

ZA: Peki, sen kendini bir metin yazarı olarak mı görürsün, yoksa yönetmen olarak mı görürsün?

ZD: Valla, bu benim için net bir şey değil, muğlak bir şey. Metin yazarlığı dediğiniz şey var ben de, hatta yönetmenlikten önce de vardı bende.

ZA: Soruyu daha açık hale getireyim, ben sana yönetmen misin senarist misin onu sormuyorum, aksine sen yaptığın filmleri daha çok metin olarak mı hissediyorsun, film olarak mı hissediyorsun?

ZD: Ben daha çok metin olarak hissediyorum, hatta hissettirmeye de gayret ediyorum.

ZA: Bir soru daha: senaryo yazdığın zaman filmi ne kadar görüyorsun?

ZD: Bunların net yanıtları yok, ama zaten senaryo yazmak dedi-

ğimiz şey, yanlış anlamadıysam, metin yazarlığıyla kastedilen şey aynı, tematik bir şey olduğunu da biliyoruz bunu.

ZA: Bir kez daha açayım, yaptığın bir filmde, senaryoyu yazarken mi yaratıcı hissediyorsun, filmi çekerken mi?

ZD: Yok yok, en başında, yani yazarken, o metni oluştururken ve bir de filmi bitirmeye çalışırken, yani film çekilip kurguyu bitirirken, dönüp başa geliyorum, en başından tasarladığım hikâyeye en yakın hale getirmeye çalışırken. Her ikisinde de, aralıktaki o uzun çekişme ve çalışmalarla dolu olan, en çok önemsenen yönetmenlik dönemi, benim kendimi en çok zorlayan, mecbur hissettiren ve en uzak hissettiğim dönemdir.

En yüksek halim, kendi nazarımda en itibarlı halim, kesinlikle hikâyeyi anlam itibarıyla yazdığım o doğuş dönemidir.

ZA: Şimdi sen Essayfilm'in tanımını yaptın aslında.

ZD: Zaten o dönem en yüksek aşamasına kadar ilerlemediği zaman film olma aşamasına ulaşmıyor, terk ediyorum onu. Filmin tamamlanmasına neden olan da, anlam itibarıyla yazılan metnin ben de yarattığı iç duygular, anlam ve anlamın bende yarattığı harekete geçiren itki, kuvvet. Ancak bunları belirli bir düzeyde yaşadığım zaman, bunların film olmasına karar veriyorum, çabalıyorum.

ZA: Fransızcasında realisator deniyor, yani filmi gerçekleştiren insan. Dolayısıyla filmi realize eden, filme aktaran, filmi yapan kişi. Metin bölümü aynı zamanda üretim/yaratım bölümü olarak görülüyor, bir yandan yazan, çizen, öte yandan kendi yazdıklarına kıyan, atan, yazdıklarının arasına bir şeyler sokan, tasarlayan birisi.

ZD: Bu anlamda sorduysan, bir film yapımında tamamen metin yazarlığı olarak görüyorum ben yaptıklarımı. Ben metnin senaryosuna da çok bağlı kalmam, tasarın zihnimdedir. Bu işin aslına bakarsak, bir senaryoyu yazdıktan aylar yıllar sonra çekiyorsunuz. Sonra bu kolektif bir iş, bir ekip ola-

rak gerçekleştiriyoruz, iletişim için de senaryo lazım, senaryoyu iş notları gibi de düşünebiliriz. Senaryo bizim aramızda aslında bir tür hukuk ya da sözleşme, ya da ne yapacağımıza karar verirken kullandığımız bir araç gibi. Senaryonun ben de bunun dışında özel bir değeri yoktur. Ama senin dediğin anlamda, senaryoya asıl değerini veren, bir filmin duygusunu, fikrini taşıyan en baştaki doğuş ve gelişme anıdır.

ZA: Kurgu aşamasında kendini nasıl hissediyorsun?

ZD: Kurgu aşamasında senaryodan sonra kendimi en iyi hissettiğim andır. Ama bu teknoloji sayesinde oldu, geceleri neredeyse senaryo yazma yaratıcılığına ve duygusuna geri dönüyorsun. Sürekli anlamlarla meşgul oluyorsun, bu adam burada ne der, hangi duyguyu yaşar, bu tür sorulara yanıt arıyorum. Kurguyu da bu hale getirdiğim için ben neredeyse o senaryo yazma aşamasındaki gibi yaratıcılığa, hazza ve yaratma hissine kapılıyorum. Kurgu yaparken şu uzun olmuş bu kısa olmuş, bunlar değil benim hassasiyetlerim, tamamen yarattığı anlama odaklanıyorum, anlam üzerinden yapacağımı yapıyorum. Bu nedenle metin yazma ölçülerine çok yakın hale getirdim kurguyu.

ZA: Kurguyu yaparken filmin aşağı yukarı kaç kez yön değiştiriyor, kritik kararlar veriliyor?

ZD: Sayamayacağın kadar çok izliyorum, yön değiştirme konusunda çıkış noktasıyla, metinle ilgisi olmayacak hala kadar getiriyorum, ama çoğu zaman bütün bu denemeler daha zayıf geliyor, en başa, çıkış noktasına en yakın hale getirdiğim zaman daha anlamlı oluyor. Deniyorum, denemekten vazgeçmiyorum, ama çıkış noktasındaki hali en tam hissettiriyor beni. Sağlamasını, olanaklarını sonuna kadar zorlayıp, sonra başa dönüyorum çoğunlukla. Bu biraz İstanbul trafiğine benziyor. Metni bir anayol gibi düşünün. Bir anayol var, ama tıkanıklık oluyor, yan yollara giriyorsun, alter-

natif yol aranışı vardır, ama eninde sonunda ana yol daha kısa oluyor, çoğunlukla o yoldan gidiyorsun, yan yolları denediğinde sonuçta değişen bir şey olmuyor. Bunların hepsine bir heyecanla giriyorsun, en sonunda anayol galiba daha işlevli. Yan yollara giriyorsun, ama onların da başka türlü bedelleri oluyor. Bir filmin yapımı da buna benziyor. Kurguda yeni ve farklı olmasının heyecanıyla, sahnelerin yerini değiştirmek, sondakini baştakine almak, darmadağın ediyorum, ama en sonunda başa dönüyorum. Öbürleri yaptığımı daha iyi anlamama yardımcı oluyor, yaptığımın doğruluğunu test ediyorum, sonuçta küçük değişiklikler dışında anayapıya dönüyorsun. Bu her film için geçerli olmuyor.

Neden? Çünkü ben tematik, belli bir konu üzerine çeşitlemelerle dolu bir film yapan ile, bir öyküye dayanan filmler de yapan birisiyim. Mesela iskeleti olan, daha klasik bir hikâyesi olan filmlerde hikâyeyi çok fazla değiştiremiyorsun, ama tematik olan filmlerde, *Yazgı, Bekleme Odası* ve *Yeraltı* gibi filmlerde çok daha fazla deney yapıyorsun, bunlarda bu yenilik arayışı, yönelimler ve bunların sonucunda kalıcı olarak değişikliklerin olduğu şeyler daha çok oluyor. Öyküden daha çok tematik filmler, mesela *Yeraltı,* öyküden farklı olarak, kurguya giren ve sonuçta kalan, metinden farklı pek çok değişiklikler oldu. Ama *Üçüncü Sayfa*'da olamamıştı, öyküye bağlı kalmak zorundaydınız. *Kader* ise hem tematik hem bir hikâyesi olan film, orada ikisi de oldu, hem hikâyeye bağlı kalmak hem de çeşitli temalar içinde gezinmek durumunda kalmak, ikisi de yaşandı.

ZA: Belirli yönetmenlerin kariyerinde en başından ilk filminden itibaren neredeyse bütün kariyerini görüyorsunuz, şişenin dibinden bütün filmleri anlaşılıyor. Bir de böyle olmayan yönetmenler var, kariyerleri büyük değişiklikler içeren yönetmenler. Hoş Yılmaz Güney'in durumunda, en başından farklı filmler yaparak başlayıp sonradan gittikçe daha

önemli işler yapan insana doğru bir geçiş var, ama o bunu bilinçli bir şekilde yapmıştı. Hatta şöyle bir durum var, kimi yönetmenler iyi filmlerle başlayıp daha sonradan iyice ucuz filmlere doğru gidiyorlar, ama Yılmaz Güney'de oyuncu olarak başlayan kariyer gittikçe daha gerçekçi daha derin daha sanatsala doğru ilerliyor. Senin ilk filminden kariyerinin ilerleyen bölümleri arasında ciddi tutarlılıklar var. Bunu neye bağlarsın, senin için önemli yönetmenler de böyle bir kariyer tutarlılıkları var.

ZD: Biraz daha açıklar mısın?

ZA: Tarkovski'nin 7 filmi var, bütün filmlerinde onu hissedebiliyorsunuz, temaları, kaygıları, estetiği, kariyerde tutarlı kaldığını ve belirli şeyleri aradığını görebiliyorsunuz. Aynı şekilde Ozu uzun bir kariyer sürecinde "değişim sosyolojisi" başlığı altında geçiş yaşayan Japon toplumunu anlatıyor, kariyer bir tutarlılık hissettiriyor.

ZD: Evet, şimdi anladım. Bu aslında çok basit bir şey, sinema ya da edebiyatı bir kenara bırakalım, bu şahsiyet meselesi, varlığını kişiliğini bir karakter biçiminde yaşayan bir kunduracı, bir marangoz için de geçerli. Bırakalım Tarkovski ya da Bergman'ı, bir kunduracı için bile geçerli, öyle marangozlar vardır ki kişiliği nedeniyle bir masayı yapmasında ya da bir kunduracının ayakkạbı yapmasında, ürünleri para kaygısının dışında bir yere yönelir, taleple kendini bağlamaz, aşar bunu, o işi yapmak karakterine dönüşür, anlattığın gibi bir derinleşmeye gider. Böyle insanlar prensipler koyarlar, adama dersin ya kardeşim parasıyla değil mi, adam der ki hayır, adam kundura ya da masa satmak için kendini harcamaz, kendi bildiğini okur. Bu derinleşme bütün insanlık tarihinde sanatçılarda, edebiyatçılarda çok daha yoğun ve derinlikli biçimde olur, kişi bildiğinin üzerinden gider. Tarkovski benim için çok iyi bir örnek, ilk filmine bakalım, savaş sırasında doğup büyümüş olduğu belli oluyor,

ama o kahramanlık hikâyesini alıp bir çocuğun kayıplarıyla savaşın bir parçası olmasındaki trajediye yoğunlaştığını görüyorsunuz. O adam gide gide en sonunda *Kurban* gibi bir film yapıyor, kurbanlık koyun haline gelmiş içinde yaşadığımız dünyanın acımasızlığı ve duyarsızlığı karşısında, gerçi o filmi tamamlayamadı, hastalandı, ama üretim son derece tutarlı biçimde gelişiyor. Enteresandır, film olma açısından en zayıf, ama duygusu olarak en derinleşmiş filmidir *Kurban*, belki bırakın bunu bir film teması açısından, bir felsefe, bir yaşam biçimi açısından sorgularsak, gidilebilecek en son noktadır artık *Kurban* filminin teması. Film olarak ise istediğini gerçekleştirebilme açısından istediği şekilde olmamış olabilir, hastalığı var, gurbet duygusu var.

Bir de Emir Kusturica gibi biri var, ilk filmlerini düşün, *Dolly Bell'i Hatırlıyor musun?*, *Babam İş Gezisinde*, sonra da kariyeri büyük değişiklikler geçiriyor. O da çok enteresan aslında. Benim kariyerime bakarsak, sözünü ettiğim kunduracı ya da marangoz gibiyim, gittikçe daha çok kendi koyduğum ilkelerin esiri oldum, bildiğimi yapıyorum, para ya da başka bir şey için kariyerim dönmüyor. Bana bir şeyler vaat edildiğinde, teklifler yapıldığında ben tam tersi yönde hareket ediyorum, onlara mesafeler koyup bildiğime dört elle sarılıyorum. En çok da övenlerden, sırtımı sıvazlayanlardan uzaklaşıp, daha başka bir kanala girmeye ihtiyaç duydum, hala da orada geziniyorum. Mesela *Masumiyet* gibi tutmuş bir filmden sonra, onun gibi filmler yapabilecekken...

ZA: Hatta bir janra dönüştürebilecekken...

ZD: Aynen öyle, ama onun devamını sürekli yapmak yerine *Yazgı* gibi tamamen tematik filmler yapmayı denemeye başladım, kendimi tekrar etmek değil, aramak daha çekici geldi bana. *Bulantı* filmi oraya çıktığı zaman daha iyi görülecek, bunu kazırsam altından ne çıkacak, bunu yaparsam ne olacak, hep daha alttaki daha bastırılmış olan daha derindekini

bulmaya çalışıyorum, bu irrasyonel bir varoluştur. Diyorlar ki vay adam yine ne denemiş? Getirisi daha az olabilir, ama ölümlü bir dünyada, son yıllarda en çok fark ettiğim şeylerden birisi bu, bu rasyonel aklın aslında ne kadar irrasyonel olduğunu insan fark ediyor. Ölümlü olmasak, sonunda gaz ve toz bulutu olmayacak olsak, öbürü daha rasyonel olabilir, ama ölümlü bir dünyada belirli şeyleri denemek, kendini aramak gerekir, şunu daha çok kazanayım, şu yönümü biraz besleyip büyüteyim... Gelip geçiciyiz ve fanilik varken insan maddiyata teslim olmamalı. Sonuçta hepimiz Zincirlikuyu Mezarlığındaki yazı gibi ölümü tadacağız, ölümden kaçış yok, hepimiz bunu biliyoruz, ki o kunduracının yaptığı şey ürettiğiyle varlığı arasında daha yüksek bir bağ kurma çabasıdır. Sefaletin bile bir çekici yanının olduğu bir insan doğası... Bir tek şunu söyleyeyim, bu rasyonel insanlar tarafından, maddi yönünü öne çıkaranlar tarafından büyük çekişmelerle zorlama ile yapılan bir şeymiş gibi gösteriliyor, aksine bildiğini okumak, kendine ilkeler koymak ve tutturduğun şekilde yapma işini ben huzurlu bir tercih olarak yapıyorum, önemli olan bu, daha kendimle barışık oluyorum kısaca.

Giriş

Bu kitap, Avrupa film teorisi ve sinemasında baskın olan iki temel gelenek arasındaki ilişkiyi incelemektedir. Bunlardan ilkinin kökenleri, sezgici modernist ve gerçekçi gelenektir, bu gelenek Alman idealist felsefesini, romantizmi, fenomenolojiyi ve Frankfurt Okulunu kapsayan felsefi kökenin içine yerleştirilebilir. Avrupalı film teorisinde ve sinemasında sezgici gelenek akıl-dışıcılık (irrasyonalizm), sezgisel içgörü (insight), sanatsal özerklik ve belirsiz ifade (indeterminate expression) gibi estetik niteliklere vurgu yapmaktadır. Köklerini bulduğu felsefik düşüncenin gövdesi gibi, bu sezgici film kültürü aynı zamanda hem çağdaş yaşam içindeki araçsal rasyonalite tarafından oynanan rolle hem de yabancılaşma deneyimi ya da Max Weber'in 'inancını yitirme-gözünü açma' ('disenchantment') olarak referans verdiği, modernlik içindeki özneye ıstırap veren durumla ilgilenmektedir.

İlk dönemki sezgici, modernist film kültürü sıklıkla daha sonraki Avrupa gerçekçi film teorisinden ve sinemasından ayrı olarak düşünülür, 'gerçekçilik ve anti-gerçekçilik' ya da 'gerçekçilik ve modernizm' arasındaki ayrımlar büyük oranda medya çalışmalarının alanı içinde kaldığı kabul edilmektedir. Bununla birlikte, bu ayrımlar yanlış yönlendiricidir ve hakikaten ilk dönem sezgici film kültürü ve daha sonraki teoriler ve sinemasal gerçekçilik pratikleri sürüp giden bir geleneğin bir parçasını oluştururlar. Örneğin Rus Formalizmi, Weimar sinemasal mo-

dernizmiyle, Fransız sinemasal izlenimciliği, Grierson'un gerçekçi film teorileri, Bazin ve Kracauer, Antonioni, Pialat, Fellini, Reitz ve Erice gibi savaş-sonrası yönetmenlerin eserleri arasında entelektüel yönlerden ve üslup açısından çok açık bağlar vardır. Bu eserin merkezi kaygılarından birisi, bu sezgici geleneği keşfetmek ve onun sinema ve film teorisine dair Saussure-sonrası üretilen paradigma ile ilişkisini kurmaktır. Sonuç olarak, bu kitap gelenek haline gelen bir şekilde modernist ve gerçekçi film teorisi ile sineması arasındaki öne çıkarılan ayrımın yerine, sezgici modernist/gerçekçi paradigma ve Saussure'un ardılı olan teorik akımları koymaktadır.

Bu kitabın ilk üç bölümü Rus formalizmi içindeki sezgici ve rasyonalist eğilimler, Weimar sinemasal modernizmi ve Eisenstein'in eserleri arasındaki etkileşimi keşfetmeye çalışırken, Dördüncü bölüm Fransız İzlenimciliği üzerine odaklanmaktadır: Avrupalı film akımları en açık haliyle sezgici modernist gelenekle özdeşleştirilebilir. Beşinci ve Altıncı Bölümler bunların ardından Saussure-ardılı geleneğin genel bir görünümünü, yapısalcılığı, post-yapısalcılığı, siyasal modernizmi ve bu geleneğin beslediği post-modern sinemayı vermeye çalışıyor. Yedinci Bölüm erken dönem sezgici modernizm ve daha sonraki sezgici gerçekçilik arasında varolan sürekliliklerin izlerini sürüyor, Grierson, Kracauer ve Bazin tarafından geliştirilen sinemasal gerçekçilik teorileri üzerine odaklanıyor. Son aşamada Bölüm 8 ve 9 savaş-sonrası Avrupalı gerçekçi sinemayı keşfediyor, özellikle yukarda sözü geçen teorisyenlerin fikirleriyle özdeşleştirilebilen filmler üzerinde yoğunlaşıyor.

Bu kitap Saussure-ardılı geleneğe dair konuyu tüketmek, son noktayı koymak için yapılan bir inceleme girişimi değildir. Böylesi incelemeler başka yerlerde bu misyonu üstlenmişlerdir, bu kitap özelinde, yazar, zaten varolan konu üzerindeki esaslı literatüre ek yapmak için üzerinde bir baskı hissetmemektedir. Bu kitabın başlıca ilgi noktası sezgici modernist ve sezgici gerçekçi

geleneklere yönelmiştir, Saussure-ardılı gelenek büyük oranda şu yollara ait terimler içinde kalınarak incelenmiştir; Temsilin altında yatan kavrayışlar, görelilik, gerçekçilik, yapı, belirlenimcilik ve aracılık, ilişkili olmak, bir şeyden farklı olmak gibi sezgici modernist/gerçekçi paradigma içindeki kullanılan benzeri kavramlar mevzubahis olduğunda semantik alan kitaba dahil edilmiştir.

Bu inceleme aynı zamanda, Avrupa film teorisi ve sineması içindeki bir gelenek üzerine yeniden dikkati çekmek için konuya odaklanma girişimidir, bu teorik girişim ihmal edilmiş ve hatta çağdaş eleştirel kaygılar tarafından konu dışı olarak görüldüğü için görmezlikten gelinmiştir. Fransız İzlenimciliği gibi akımlara yöneltilen eleştirel hakir görme ve Kracauer tarafından ilerletilen teorilere yönelik küçümseme, çoğunlukla çok küçük bir değer verilerek onların güvenli bir şekilde görmezden gelinmesi çabası dikkati çekecek düzeydedir. Bununla birlikte, böylesi inkar etmeler büyük oranda sezgici modernist/gerçekçi geleneğin karmaşıklığını ve sofistike yapısını kavramadaki başarısızlıklarından doğan bir sonuçtur, bu başarısızlık, film incelemeleri üzerinde Saussure-ardılı düşüncenin uyguladığı yöntemin hegemonya kuracak denli önce çıkmasının ardından yaygınlaşmıştır ve bu eğilimin doğrudan bir sonucudur. Buna rağmen, giderek artan kanıtlar var, alanı genişletmek ve yeniden inşa etmek için girişimler yapılırken bu yok sayma yaklaşımı zayıflamaya başlıyor. 'Post-teorinin' ve bilişsel bilim, felsefi estetik, fenomenoloji ve felsefi gerçekçilik kadar birbirinden farklı disiplinlerden yola çıkan film çalışmaları üzerine eleştirel eserlerin ortaya çıkması bu girişimin bütünü nasıl yeniden inşa ettiğini göstermektedir. Benim umudum şudur, bu çalışma Avrupalı sezgici gerçekçi/modernist paradigma üzerine ve özellikle de sezgici gerçekçi gelenek üzerine dikkati yeniden toplayarak daha geniş eleştirel proje içinde yapıcı bir rol oynayacaktır.

Elinizdeki bu eser, kendi merkezinde yer alan tematik kaygıları ve bunların içindeki temel terimlerin izinden giderek oluşan sınırlar içinde mümkün olduğu kadar kapsayıcı olmaya çalışmaktadır. Bununla birlikte, burada kapsanan zaman dilimi 1900'lerden 1990'lara kadar olan döneme kadar yayılmasına rağmen, yakın geçmişte yapılan filmleri ya da onların yönetmenlerini içermek mümkün olmadı. Benzeri bir biçimde, bu kitabın sahip çıktığı sezgici ve Saussure-ardılı gelenekler üzerine odaklanmak şu anlama gelir: Avrupa sanat sinemasıyla ilişkili olan filmler ve yönetmenler yalnızca bu iki gelenekten biriyle ya da diğeriyle ilişkili olabildikleri yerde onların üzerinde duruldu. Aynı zamanda sinemasal gerçekçiliğe dair herhangi bir çalışmada önemli kalmaya devam eden bazı alanlar dâhilinde, onları taslak halinde içermek ya da hariçte bırakmak zorunlu bir seçenek oldu. Bunlar on dokuzuncu yüzyıl Fransız gerçekçi ve natüralist geleneğini de içermektedir, hem yirminci yüzyıldaki estetik gerçekçiliğe dair Marksist teorileri ve hem de Avrupa film yönetimi üzerine bu akımların etkisini kapsar. Bununla birlikte, gerçi Lukacsyen eleştirel gerçekçiliğin burada şematik olarak konuya dâhil edilmesinin mümkün olduğu ispatlanmış olmasına rağmen, on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinin ve natüralizminin detaylı bir çalışması, Marksizm ve Lukacs'ın eserleri, bu özelleşmiş kitabın parametrelerinin dışında kalmaktadır. Benzeri biçimde, burada ortaya konulan anlatı kümesi erken dönem sezgici modernizmin keşfedilmesinden İkinci Dünya Savaşı sonrası gerçekçiliğin analizine kadar ilerlemektedir, yani büyük bir derinlik içinde Renoir'in filmleri ve Fransız şiirsel gerçekçiliğinin eserleri gibi İkinci Dünya Savaşının öncesindeki sinemasal gerçekçiliği bu kitapta içermek mümkün değildi.

Kimi konular çıkarılmış olmasına rağmen, buradaki materyalin kayda değer miktarı Avrupa film teorisindeki ve sinemadaki Saussure-ardılı geleneklerin ve sezgicilerin keşfedilmesine yönelik çaba, bu kitabın kapsamına dâhil edilmiştir. Şu da eklenebilir, bu kitap ilk önce iki ciltlik bir kitap olarak tasarlandı. Bu

çalışma içinde ikinci kitap gerçekçiliğin incelenmesine adanacaktır ve sinemasal gerçekçilik teorilerini daha geniş bir eleştirel perspektif içine yerleştirmeye çalışacaktır, gerçekçi temsile dair tarihsel teorileri içerir ve fenomenoloji alanlarındaki, algısal psikoloji, bilim ve zihin felsefeleri ve yapay zekâ teorisi içinde ortaya çıkan gerçekçiliğe yönelik çağdaş yaklaşımları kapsar. İkinci cilt, on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliği ve natüralizmi, Marksist estetik teorisi, Lukacsyen eleştirel gerçekçiliği ve 1930'lardaki Fransız şiirsel gerçekçi sinemayı içerecektir. Gelecek için üretilmiş bu proje ve bu cilt Rus formalizmi ve Weimar film teorisindeki sezgici ve rasyonalist eğilimler arasındaki etkileşimin bir analizi ile başlaması planlandı.

1

Rus Formalizmi ve Weimar Sinema Kuramında Didaktizm ve Sezgi

Rusya'daki sanat ve kültürel teoride gerçekçi hareketler on dokuzuncu yüzyılın ortalarına doğra ortaya çıkmaya başladı, Fransız gerçekçi ve natüralist geleneklerinden etkilendiler, halkın başvurabileceği yeni ve ulusal bir sanat biçimini yaratmaya ihtiyaçları olduğunu düşünüyorlardı. Örneğin Leo Tolstoy'un *Sanat Nedir* (1897) adlı kitabında şunu iddia etti: 'Büyük sanat eserleri yalnızca herkesin erişimine açık oldukları için büyüktür'.[1] Benzeri biçimde, yazar Anatole Çernişevski *Sanat ve Gerçekliğin Estetik İlişkileri* (1855) adlı eserinde şunu iddia etti: 'Sanat yalnızca güzel ile kendisini sınırlandırmaz... bütün gerçekliği kucaklar... sanatın içeriği bütün sosyal yönüyle hayattır';[2] tiyatro yönetmeni Konstantin Stanislavski diyordu ki "yoksul sınıfların karanlık varoluşlarını aydınlatmak için uğraşıyoruz... Bizim amacımız ilk zeki, ahlaki, halka yönelik tiyatroyu yaratmaktır ve yaşamımızı bu amaca ulaşmaya adıyoruz.'[3] Sosyal ve politik olarak böylesine bir hedefe yönelmiş gerçekçi gelenek aynı zamanda

(1) Elliot, David, New Worlds: Russian Art and Society 1900-1937 (New York: Rizzoli, 1986), s. 8.
(2) A.g.e.
(3) A.g.e., s. 9.

Marksist gelenek içindeki gerçekçiliğe vurgu yapılmasıyla güçleniyordu. Bununla birlikte, sanat alanındaki Rus gerçekçiliği Bolşevizmin ortaya çıkmasını tarih-olarak öncelemiştir ve Halkçılık gibi hareketlerle çok daha yakından ilişkilidir, halkçılık siyasal bir hareketti ve Rus köylüsünün serflikten özgürleşmesi için mücadele veriyordu, Bolşevik Partinin kurulmasından önce Rusya'da aktif olan hareketler, değişik liberaller, sosyalist ya da sosyal-demokrat hareketler serfliğin kaldırılması sürecinde etkili oldular.[4]

Zaten sözü edildiği gibi on dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru Rusya'da gerçekçi bir geleneğin gelişmesi daha çok toplumsal olarak hedefe yönelmiş sanat pratiğini yerleştirmekten ilhamını almasıyla şekillenmiş olmasına rağmen, aynı zamanda dolaylı yollardan Çarist rejim tarafından uygulanan sansür ve baskı sistemi ile de şekillenmekteydi. Kamusal alanın böylesine totaliter kontrolünün bir sonucu şuydu: büyük siyasal önemi olan meseleler üzerine açık kamusal tartışmalar hakikaten yoktu.[5] Bununla birlikte, yine de bir başka şey vardı, sanat dünyasındaki batılı modernist hareketler hakkındaki bilgi Rusyalı sanatçılar ve entelektüeller tarafından çok iyi biliniyordu ve sonuç olarak da gerçekçi gelenek modernizmin değişik biçimleri tarafından batıda işlevsizleştirildikten ve içi boşaltıldıktan çok sonraları bile Rusya'da hayati bir rol oynamaya devam etti. Egemen rejimin siyasal duruşu 1903 yılındaki endüstri alanındaki grevler dalgası, ardından 1904 yılında Japonya'ya karşı savaşta askeri yenilgi ve 1905 yılında anayasal hükümetin oluşmasını takip eden dönemden sonra ancak batılı modernizm Rusya'ya çok daha güçlü bir şekilde girmeye başladı.

1910 yılına kadar, Rus sanatı üzerindeki en önemli batılı modernist etki sembolizmin etkisi olmuştur. Rus sembolizmi örnek olarak Diagilev, Ryabuşinski, Rus Baletleri, Alexander Blok ve

---

(4) Nettl, J. P., The Soviet Achievement (London: Thames and Hudson, 1967), s. 23.
(5) A.g.e., s. 20.

Mavi Gül Grubu gibi kişiler ya da ekiplerin eserlerinde metafiziksel millenarinizm* ve batılı sembolizmin anti-materyalizmi miras olarak alınmıştı, bu Rus sembolist geleneği içinde mistik ve ruhsal olana yönelik yaygın kaygılar Ryabuşinski'nin Don Kişotça iddialarında iyi özetlenmiştir: 'Sanat sonsuzdur, çünkü değişmeyen üzerine kurulmuştur... Sanatın bütünü için tek bir kaynak vardır: Ruhunuz (nefsiniz)... Sanat yaratmanın özgür itkisiyle yaratıldığı için özgürdür.'[6]

Bununla birlikte, yukarıdaki düşüncelerde kanıtları olan estetizme ek olarak, Rus sembolizmi aynı zamanda Rus ulusal kimliğinin görünümlerini temsil etmek ve keşfetmek için güçlü bir arzudan esinleniyordu. Natalya Gonçarova gibi sanatçılara göre, bu kimlik slavca, mistik ve halk gelenekleri içinden süzülüp gelmektedir. Böylelikle, *Evangelistler* gibi onun bir resmi (1910) dinsel temaları verirken Hristiyan kilisesine ait daha önceki Rus resim geleneklerine kadar geçmişte izleri sürülebilir; Mikail Larionov'un *Ormandaki Asker* (1908-9) adlı resmi Rus halk sanatları geleneğinin onaylanmasıyla doğanın temsillerini birleştirmektedir.[7] Bu resimlerde batılı modernizmin etkisi görülmesine rağmen, aynı zamanda hem otantik insan deneyimini hem de organik bir Rus ulusal kimliğini temsil etmek için modern-öncesini yeniden deneyimleme arzusunu sergiliyorlar.

1910 ve 1921 arasında Rus sembolizmi aşama aşama sanatsal pratiğin daha karakteristik modernist bir biçimine evrildi, bu arada mistisizme olan başlangıçtaki ilgisini ve ulusal kimliğin keşfedilmesi çabasını muhafaza etti. Marc Chagall, Gonçarova ve Larionov gibi sanatçılar aynı zamanda yüzlerini gittikçe daha fazla doğulu sanata döndüler, bu girişimin amacı hem yeni formel bir resim dilini keşfetmek hem de ulusal kimliği kavra-

---

(*) Binyılcılık, kurtarıcı beklentisi içinde binyıllık dönemi düşünenler, Hristiyanlıkta varolan bir eğilim.
(6) Elliot, açık alıntı, s. 10.
(7) Nettl, açık alıntı, s. 14-15.

maktı. Modernizm ile mistik ulusalcı oryantalizmin bu sentezi Gonçarova'nın şu sözünde çok iyi ifade edilmiştir: 'Doğu yeni formların yaratılması, renk meselelerinin derinleştirilmesi ve genişletilmesi demektir... Milliyet hissinden ve Doğudan ilham alıyorum.'[8]

Onların kariyerleri ilerledikçe, Larionov ve Gonçarova gittikçe daha fazla soyut biçimsel kompozisyona dair sorunlar hakkında düşündüler, o dereceye kadar ilerledi ki kaygıları, nihayetinde hep birlikte figüratif sanatı bıraktılar. 1912 yılında, Larionov rayonist hareketi kurdu, bu hareketin bir ayağı figüratif sanatta diğeri soyut sanat üzerine olmak üzere bölünmüştü. 1914 yılında, Larionov şunu iddia etti: 'Rayonizm* bir resmin yüzeyi ve doğa arasında varolan bariyerleri yıkmaktadır... tam da resmin özü burada en iyi şekilde gösterilebilir –rengin bileşimi, onun doygunluğa ulaşması ve renkli kütlelerin birbiriyle ilişkisi, derinlik ve resmin dokusu gibi özellikle burada birleşir.'[9] Larionov burada tamamen resimsel biçim sorunlarına değinir, rayonizm kendisinden önceki sembolizm gibi ruhsal gerçekliklerin temsilleriyle uğraşmaya devam eder, metafiziksel olanın soyut olarak verilmesiyle bu tarzda ilgilenmek aynı zamanda daha sonraki Rus sanatında içkin bir güç olarak ortaya çıkar, özellikle de süprematist hareket içinde, Kazimir Maleviç'in *Beyaz Zemin üzerinde Beyaz Kare* (1918) gibi resimlerinde bu arayışın izleri görülür.[10]

Rayonizme ek olarak, 1909 yılından itibaren Rus sanatının gittikçe artan modernist dönüşü aynı zamanda İtalyan Fütürist hareketinden etkilenmiştir. İtalyan şair Filippo Marinetti'nin Manifesto del Futurismo (Fütürizm Manifestosu) ilk kez 1909 yılında Rusya'da basılmıştır, 1916 yılında fütürizmin sinema tut-

---

(8) Elliot, açık alıntı, s. 13.
(*) Rayonism: 1911 yılında Rusya'da gelişen soyut sanat tarzı, üslubu.
(9) A.g.e.
(10) Parmesani, Loredana, Art of the Twentieth Century· Movements, Theories, Schools and Tendencies 1900-2000 (Milan: Skira editöre/ Gio Marconi, 2000), s. 30.

kusu, bütün diğer sanat formları üzerinde sinemanın üstünlüğünü iddia eden Manifesto del Cinema'nın (Sinema Manifestosu) yayınlanmasına yol açtı.[11] Fütürist sanat içindeki modernlik, kuvvet çizgileri, güç, şiddet ve hız üzerine yapılan vurgu diğerleri arasında Rus şair Vladimir Mayakovski'yi de etkiledi, onun çalışması sarsıcı, gittikçe parçalara ayıran fonetik tarzına büründü, bunlar fütürist şiirin karakteristik özellikleri haline geldi. Mayakovski 1911 yılında Rus Fütürist hareketine katıldı, daha sonra avant-garde dergiler olan Lef ve Novy Lef ile bağlantıları yoluyla Rusya içinde film kültürünün gelişmesinde etkili oldular.

Sembolizmin ve fütürizmin etkisine ek olarak, sanat dünyasında evrilen Rus modernist hareketler aynı zamanda Rus formalizminden de etkilendi. 1915 yılında Moskova Dilbilim Çevresinin oluşmasının ardından, Opajaz (Şiirsel Dilin İncelenmesi Derneği) edebi teori içindeki biçimci dilbilimsel yöntemleri sunmak için 1916 yılında St Petersburg'da kuruldu. Burada, Roman Jakobson, Viktor Şklovski, Osip Brik, Boris Eichenbaum, Vladimir Propp ve konstrüktivist Boris Arvatov gibi dilbilimciler ve edebi teorisyenler edebiyatı 'edebi' yapan altta yatan ilkeleri ve yasaları –ya da *literaturnost-* saptamaya çalıştılar, bunlar onlara göre medyayı (aracı) diğer estetik pratiklerden ayırmaktaydı.[12] Aynı zamanda, Rus formalistleri sanata bu hüviyet kazandırma süreci ile sanat objesinin gözlemci tarafından deneyimlenme yollarının keşfedilmesi sürecini birleştirmek için çalıştılar.

Literaturnost ile kimlik kazanan Rus formalist eğilimi ile estetik karşılaşma anında algısal deneyimin rolünün anlaşılması çabasının kökenleri Edmund Husserl'in eserlerinde ve Husserl'in

(11) Petric, Vlada, Constructivism In Film: The Man with the Movie Camera A Cinematic Analysis (Cambridge and London: Cambridge University Press, 1987), s. 6.
(12) Mitchell, Stanley, 'From Shklovsky to Brecht: Some preliminary remarks towards a history of the politicisation of Russian Formalism', Screen (Summer, 1974), 15. Cilt, no: 2, s. 75.

ötesinde neo-Kançtı idealist gelenek içinde bulunabilir. Husserl'in *Mantıksal Araştırmalar* (1900) kitabında, ampirik izahat içindeki mantıksal ve matematiksel ilkelerin ortaya çıkmasından ayrı olarak nesnel bir varoluşa sahip olduklarını gösterme yollarını aradı. Husserl için, mantığın böylesine altta yatan aşkın yasaları bütün bireylerin onlardan kaynaklanan ve zorunlu olarak onların kestirilmesiyle akıl yürütme edimlerinden oluşan bir model inşa eder.[13] Husserl aynı zamanda şunu iddia etti: her bir ayrı teorik pratik aksiyomların altında yatan nesnel kendine özgü özerk bir kümeyi içerir ve bunlar hem diğerlerinden özel bir pratikle ayrıştırılır, hem de o pratiğin karakterini ve maddi görünümü belirlenir. Örneğin, Husserl bilimi *bilimsel* yapan genel temel kavramları saptamaya çalıştı, Husserlci fenomenolojiden aldıkları mirasla benzeri bir kaygı Rus formalistlerini *literaturnost*'u tanımlama girişimi için de motive etti.

Husserl'in fenomenolojisi içindeki nesnellik vurgusu aynı zamanda o anda oluşanın çözümlemesine, bilinçli deneyimin analizine bağlı kalmaları için onları yönlendirdi. Husserlci fenomenoloji bilinç ile gerçeklik arasındaki ilişki sorununu bilinçli ediminin kendisi üzerine odaklanmak için 'paranteze almaktadır' Husserl, görünüm ve gerçeklik arasındaki ilişki sorununun anlamsız bir ilişki olduğunu ileri sürmedi, aksine fenomenolojik analizin amaçları için 'bir kenara koyulması' zorunludur. Örneğin *Salt bir Fenomenoloji ve Fenomenolojik Felsefe için Fikirler* adlı eserinde (1913) Husserl şunu iddia etti, bir şeyin hakikaten varolduğunu söyleyebilmek için onun bize bir bilinç edimi yoluyla sunulması gerektiği için, böylesi edimler bilgi için tek gerçek kaideyi sağlamanın ardından gelir.[14] Husserl'in fenomenolojisi bundan dolayı gerçekliğin solipsistik* in-

---

(13) Passmore, John, A Hundred Years of Philosophy (London: Penguin, 1968), s. 187
(14) A.g.e., s. 193.
(*) Solipsizm: Latince "solus", yalnız tek başına, anlamına gelir, ipse "öz-kendi" sözcüklerinden oluşur, felsefik düşünce olarak insanın yalnızca kendi zihninin varolduğundan emin olacağını söyler. Epistemolojik bir konum olarak, solipsizm insan zihninin dışındaki her hangi bir şeyin bilgisinden emin olamayacağını savunur.

kârına dayanmaz, aksine fenomenolojik analiz amacıyla gerçeklik sorununu geçici olarak 'paranteze alır'.

Mantıksal Araştırmalar kitabında ortaya konduğu gibi, Husserlci fenomenoloji ağırlıklı olarak ampiriktir, hem ilham kaynakları hem de pratiği açısından, ampirisizm yasaların deneyimden genelleştirmeler yaparak oluştuğunu iddia ederken, Husserl biraz Platonik ya da Kantçı 'noumenal' gerçeklik dünyasında olduğu gibi, fenomenlerin kategorilerini birleştiren evrenseller gibi altta yatan yasaların ya da 'özlerin' varolduğuna inanmaktaydı, bu zeminden yola çıkarak klasik ampirisist felsefe ve yöntembilimi ile arasına mesafe koymuştur. Bundan açıkça anlaşılabileceği gibi, Husserlci fenomenolojinin ampirik yönüne ek olarak, aynı zamanda çok önemli idealist bir boyutu vardır. Söz konusu ampirik ve idealist özelliklerine ek olarak, Husserlci fenomenoloji aynı zamanda bilgiye dair sezgici bir kavrayışa dayanır. Husserl'in gönderme yaptığı noumenal özler maddi varlıklar (entiteler) olmadıkları için kesinlikle ampirik tanımın ötesine geçerler, sonuç olarak bu maddi entiteler anlamaya dair bilişsel edimlerden ziyade, ancak sezgi yoluyla kavranabilir.[15] Husserlci fenomenolojik analiz görünümlerin detaylı ampirik tanımlarından 'derin yapıların' postülasyonuna ilerler, bu derin yapılar öz seviyesinde soyut ve ampirik-olmayandır.

Husserl'in fenomenolojik yönteminde derin yapılar üzerine yaptığı vurgunun bir sonucu, yazılarında zaman zaman indirgemeciliğe yönelik eğiliminin açığa çıkmasıdır, örneğin zamansal deneyimi analiz ederken altta yatan tam da genel yasalara ulaşır, 'zamansal ilişkiler asimetriktir' gibi.[16] *Mantıksal Araştırmalar*'da, Husserl ampirik olanın önemine ve değerine öncelik vermiştir, ampirik olanın önemine yapılan bu vurgu Rus formalist geleneğine taşındığı zaman formalist geleneğin en önemli

(15) Larrabee, Harold A (ed.), Selections From Bergson (New York: Appleton-Century-Crofts, 1949), s. 111.
(16) Passmore, op alıntı, s. 193.

kazanımlarından bazılarına kaynaklık etmiştir. Bununla birlikte, *Fenomenolojik Felsefe ve Salt Fenomenoloji için Fikirler* adlı eserin daha ilerdeki bölümlerinde, Husserl kendi fikirleri içindeki bu eğilimi daha ileri noktaya geliştirdi, ampirik olandan daha çok öz üzerinde odaklandı. Kendi düşüncesinin daha sonraki bu aşamasını 'transandantal fenomenoloji' (aşkın fenomenoloji) olarak tanımladı ve Mantıksal Araştırmalara dair daha ampirik bir odaktan bunu ayırdı. Ampirik olandan daha indirgeyici olana doğru bu kayma, bu idealist yaklaşım aynı zamanda daha ilerdeki Rus formalist ve yapısalcı gelenekleri içinde de meydana geldi, her ikisinde de temel sorunların kaynağına dönüştü.

Örneğin Brentano'nun nesnel ilkeleri açığa çıkarmak için giriştiği sorgulama gibi, filozofların öznel psikolojizm yaptıklarını düşündüğü yaklaşımlara tam da Husserl karşı çıktığı için, Rus formalizmi de edebiyat yapılarının altında yatan nesnel olanı saptama çabaları içinde sembolist geleneğin sübjektivizmini (öznelciliği) reddettiler. Rus formalizmi Birinci Dünya Savaşı boyunca ilk kez ortaya çıktı, genişletilmiş algısal deneyime dair bir estetiğe bağlı olan bir hareket olarak geliştiler. Viktor Şklovski gibi formalistler sanatın gerçekliği 'bilindik olmaktan çıkarması' ('defamiliarise'= 'ostranenie') gerektiğini ileri sürdü ve bunu yaparken kendi içinde bir son olarak algı sürecini genişletmesi gerekirdi:

> Sanatın kullandığı aygıt şeyleri yabancılaştıran ve formu karmaşıklaştıran bir aygıttır, bundan dolayı algının uzunluğunu ve zorluğunu artırıyor, böylelikle algılama süreci kendi içinde bir son haline geliyor ve uzatılmak zorunda kalınıyor. (Mitchell 1974: 75)

Bu inançta uzlaştıktan sonra, sanat nesnesine ilişkin algı kendi içinde bir hedef haline geliyor, Şklovski'nin *ostranenie* kavramı hem Kantçı hem de Husserlci estetiğin onun üzerindeki etkisini ifade ediyor. Kant için, Şklovski'de olduğu gibi, estetik yargı araçsal amacın dışında durmaktadır, estetik yargı özgür-

lüğün ve kendi kendini gerçekleştirmenin özerk bir gerçeklik dünyasını inşa eder. Estetik deneyime dair Kantçı teoriye göre, zihin özgür bir biçimde estetik bir derin düşünmeye yol açan nesnenin içinde bulunan anlam türlerinin peşindedir, böylelikle 'anlamayı' ve 'imgelemi' 'yetilerin uyumuyla' özgürleştirici bir birlik haline getirecektir.[17] Kant aynı zamanda estetik yargının izlenimci, etkileyici ve kavramsal-olmayan karakterde olduğuna inanıyordu. Sırasıyla bu şu anlama geldi, ortaya çıkacak yetilerin uyumlulaştırılması için düzen içinde, estetik fikir yürütmenin yöneldiği nesne algılayan izleyicinin zihninde çok sayıda anlamı uyarmak potansiyeline sahip olmalıdır. Estetik deneyim, bundan dolayı, sanat nesnesi içindeki anlamın yapıları içine taşınmış bir arayışa dayanmaktadır ve bu Kant'ın 'doğal güzellik' ya da *Naturschöne* fikrinin temelini oluşturur, doğaya dair derin fikirlerin içinde muhtemelen yetilerin arzulanan uyumu bundan doğmaktadır.[18]

Naturschöne'ün etkisi somut olana dair Husserl'in detaylı keşfedişleri üzerindeki vurgusu ile uyumlu biçimde, nihayetinde Şklovski'nin *ostranenie* kavrayışının ortaya çıkmasına yol açmaktadır, algı sürecinin genişletilmesi yoluyla temelinde öznellik ve deneyimin problematikleştirilmesine dair kaygıların olduğu bir hareket olarak devrim-öncesindeki Rus formalizminin gelişmesine neden olur. Formalistler için, böylelikle genişletilen ve problematikleştirilen algı izleyicinin içindeki özgür yaratıcı etkinliğin yaratılmasının en iyi araçlarını sağlamaktaydı.[19] Dışsal araçsal gerçeklikten ayrılan özgürlüğün alanı olarak estetiğin bu kavranışı sanatın içinde yalnızca algılamak ve derin düşünmek amacı için var olmaktadır, bununla birlikte es-

(17) Kant, Immanuel, The Critique of Judgement, çev: J. C. Meredith (Oxford: Oxford University Press, 1973), s. 176.
(18) Kemp, John, The Philosophy of Kant (Oxford: Oxford University Press, 1976), 15. Cilt, no.2, s. 86.
(19) Andrew, Dudley, The Major Film Theories (Oxford: Oxford University Press, 1976), s. 80.

tetiğin böylesine kavranışı özünde toplumsal ve siyasal bağlama aracılık etmektedir, bu bağlam ise Rus formalistlerine nihayetinde siyasal olarak daha da bağlanmayı benimsetir, saf biçimde estetik olarak düz bir hatta indirgenmiş konuma daha az yatkınlık gösterirler. Onun Rus formalizminin ne 'Kançtı estetik' ne de *'sanat sanat içindir'*[20] anlayışına bağlanmaması gerektiği, aksine 'estetik işlevin' keşfedilmesine önem vermesi gerektiğini iddia ettiği durum Roman Jakobson'un göndermede bulunduğu işte bu ikinci aşamayı oluşturmaktadır. Jakobson için, şiir alanındaki böylesine bir keşfediş 'şiirselliğin' incelenmesi biçimine bürünür: (Husserlci terimler içinde söylersek) şiirsel-estetik sistemin 'özü'nü incelemeye yönelir.

Bununla birlikte, Jakobson ideolojik olarak uzlaşmış bir tarz içinde şiirselliğin keşfedilmesinin aynı zamanda yerleşik işaret sistemlerinin gerçekliği nasıl temsil ettiğinin analiz edilmesi gerektiğini iddia ederken de böylesi bir incelemeyi siyasal hedeflere bağlamaktadır; ve yeni imkanlar gösterilenlerin ve gösterenlerin alternatif olarak birbirlerine eklenmesi durumunu yaratmak yoluyla nasıl tasavvur edilebilir, bunu araştırmak gerekir. Bununla birlikte, Rus formalizminin daha erken dönemdeki venlerinde (toplardamarlarında) olduğu gibi, Jakobson estetik sistemlerin ve estetik işlevin formalist bir keşfinin ne kadar önemli olduğunda ısrar etmektedir, şunu ileri sürer, böylesi bir keşif olmaksızın, ideolojik olarak baskın konfigürasyonlar otoriter kalmaya devam edecektir, böylelikle 'olayların akışı sona erer ve gerçekliğin bilinci ölür':

> Bunların hepsi niçin gereklidir? Hangi ihtiyaç göstergenin nesneyle karıştırılmaması gerektiğini vurgulamaktadır? Çünkü işaret ve neşenin özdeşliğinin doğrudan bir şekilde farkındalığı (A, A1'dir) boyunca, bu özdeşliğin yokluğunun

---

(20) Brewster, Ben, 'From Shklovsky to Brecht: A Reply', Screen (Summer, 1974), 15. Cilt, no. 2, s. 86.

doğrudan farkındalığı da (A, A1 değildir) gereklidir; bu çatışma kaçınılmazdır, göstergelerin hiçbir oyunu yoktur, kavramlar ve işaretler arasındaki ilişki otomatik olmaktadır, olayların akışı bitmektedir ve gerçekliğin bilinci ölür.[21]

Burada, Jakobson kendi içinde bir hedef olarak algıyı problematikleştirirken Kantçı ve Husserlci önsel eğilimden ayrılmaktadır, formalist projeyi deneyimi tanıdık olmaktan çıkarma girişimleri olarak yeniden tanımlar, hem toplumsal anlamın varolan oluşumlarını keşfetmenin araçları hem de alternatif bütünü oluşturma yollarını geliştirmenin araçları olarak formalist proje yeni anlamlar kazanır.

Avant-garde sanat hareketi içinde Rus formalizmine en yakından ilişkili olan akım konstrüktivizmdir, 1917'nin hemen öncesindeki erken dönemdeki süprematist hareketten ayrılıp ortaya çıkmıştır. 1913 yılındaki Süprematist Manifesto Kazimir Maleviç ve Mayakovski tarafından şekillendirilmişti, kendi içinde bir hedef olarak ve soyut, metafizik sezgileri ifade etmenin araçları olarak estetik formun keşfedilmesinin zorunlu olduğuna vurgu yaptılar, ardından ise resmin kendi öz maddi gerçekliğinden başka bir şeyi 'temsil etmesi' gerektiği fikrini reddettiler. Maleviç için, bunun anlamı şuydu, resim 'salt sanatın sıfır derecesine' ulaşmak zorundadır, bunun içinde resmin estetik yüzeyi bütün temsili göndermelerden arındırılmalıydı.[22] Temsile dair böylesine radikal bir itirazın bir sonucu şudur, toplumsal ve politik olan sanatsal ifadeden çıkarılıp atılmalıdır, Maleviç, Suetin, Çaşnik ve Leporskaja gibi ressamlar estetik özerkliği korumakta ısrar ettiler. Örneğin, Maleviç'in *Beyaz Zemin üzerindeki Beyaz Kare*'si (1918) tamamen soyut ve biçimsel bir kompozisyondur, bu resmin üretildiği yıldaki hangi sarsıcı olay olmuşsa bunların hiçbirine göndermede bulunmaz.

(21) A.g.e., s. 87
(22) Parmesani, açık alıntı, s. 31.

1917 öncesinde konstrüktivist hareket aynı zamanda kendi içinde bir hedef olarak estetik biçimin keşfedilmesine vurgu yapmaktaydı, ifadeci ve soyut duyumsama üzerine süprematizmin odaklanmasından ayrı olmasına rağmen, konstrüktivizm bir makine estetiğine yönelik devrim öncesi fütürist tutkuyu miras olarak devralmıştı ve bir mühendis olarak sanatça fikrini öncülü olarak görüyordu, araştırma ve deneyler yaparak akılcı süreç yoluyla sanat nesneleri inşa ediyordu.[23] Bununla birlikte, 1917'den sonra, konstrüktivist hareket ikiye bölündü, Naum Gabo gibi sanatçılar hareketin özellikle biçimsel, kompozisyona yönelik kaygılar taşımaları gerektiğini ileri sürdü, Vladimir Tatlin, Aleksandr Rodçenko ve El Lissitsky sanatçılar ise sanatın endüstriyel üretim imgesine yönelmesini, bir makine gibi işlenmesini ve Sovyetler Birliğinin modern, devrimci bir devlet olarak gelişmesinde dünya çapında bir rol almasını istiyorlardı, her iki kanat farklı temsillere yöneldi. Tatlin'in Üçüncü Enternasyonal Anıtı (1919) konstrüktivizm içindeki bu 'üretime yönelik' eğilimin en ikonik örneklerinden birisi oldu, El Lissitski'nin *Kızıl Kama ile Beyazları Yen* (1920) posteri hareketin gittikçe artan siyasal bağlanmasını görselleştiriyordu.

Bu siyasete bağlanmış, üretken eğilim konstrüktivist hareketin burjuva estetik kavramlar olduklarını varsaydıkları 'vizyon' ve 'deha' gibi nitelemelerin itibarını azaltmak ve 'usta bir şekilde yapılmış yararlı ve işlevsel bir şey' yapan sanatçıyı 'üretici' ya da 'mühendis' olarak yeniden tanımlamak çabalarına yöneltti.[24] Konstrüktivist 'üretkenlik' aynı zamanda 'kavramlar ve göstergeler' arasındaki çelişkiyi' sürdürmekteki Şklovski'nin ısrarlı aranışlarına bağlı kalmak için yaptıkları denemeler yansımalı -dönüşlü özellikleri ön plana çıkarmalarıyla sonuçlandı.[25] Böy-

(23) Petric, açık alıntı, s. 5.
(24) Brewster, açık alıntı, s. 91.
(25) A.g.e., s. 87

lelikle, Vsevolod Meyerhold'un *Orman* (1922) oyunu içinde, 'yönetmen-mühendis', Ostrovski'nin orijinalinde beş perdelik oyununu otuz-üç ayrı epizoda böldü, ardından dramatik etkileri bütün halinde üretmek için onları 'bir araya getirdi'.[26] Burada, sanat aygıtlarının kendi içinde bir hedef olarak algı sürecini problematikleştirmek ve uzatmak için açığa çıkarılması üzerine başlangıçta yapılan formalist vurgu Şklovski'nin devrim-öncesi demesine nüfuz etmiş olan *Bir Aygıt olarak Sanat* (1916) anlayışı terk edildi ve dekadant burjuva ideolojisinin kalıntısı olarak gözden düşürüldü, konstrüktivizm sanatın yalnızca psikolojik amaçtan ziyade, toplumsal ve siyasal amaçlara hizmet etmesi gerektiği fikrine kucak açıyordu.

Algının genişletilmesi yoluyla öznelliğin problematikleştirilmesi üzerine Rus formalizminin öne çıkarmasına ek olarak şu söylenebilir, bu vurgulamayı hem süprematist hem de konstrüktivistler de yapmamaktaydı, aynı zamanda Rus formalizmi içinde yer alan indirgemeci eğilimler 1920'ler boyunca filizlenmeye devam ettiler, indirgeyici eğilimler derin yapısal aksiyonlar ve 'özler'i açığa çıkarmak için Husserlci anlamda irade ile yapılmayan zorunlu şeyler içinde ifade edilmektedir. Böylesine bir indirgemeciliğin en iyi bilinen örneklerinden birisi çok büyük bir kesim tarafından iyi bilinir, çünkü daha sonraları çok geniş sayıda batılı film teorisyenleri Vladimir Propp'un gerçekleştirdiği Rus Halk Masalları üzerine yapısal analizini bir model haline getirdiler. *Halk Masallarının Biçimbilimi* adlı eserinde (1928)-Propp 100 Rus halk masalını analiz etti ve şu sonuca ulaştı, onların görünürdeki farklılıklarının altında yatan, otuzbir üretici 'işlev' var, bunlar farklı düzenlemeler içinde birleştirildiği zaman, masalların anlatısal içerikleri ve oluşum süreçleri büyük oranda çıkmaktadır. Propp aynı zamanda şunu buldu, hatta bu işlevlerin altında yatan, çekirdek bir üst-anlatı görüle-

(26) Petric, açık alıntı, s. 7

bilir, hem otuz bir işlevin hem de halk masallarının bütün bedeninin nihai kaynağı bu çekirdek üst-anlatıdır.[27]

Propp'un *Halk Masallarının Biçimbilimi* Rus formalist teorisyenlerinin hem altta yatan üretici dilbilgisini hem de özel bir estetik aracın temel birimlerini araştırmak için estetik bir nesnenin biçimsel yapısal özelliklerini keşfetmek için çalışmalarının ürettiği yöntemin bir örneği olarak okunmalıdır. Aynı zamanda estetik yasaların daha nesnel bir yöntemle anlaşılması sürecine ulaşmak için titizlikle 'bilimsel' bir yöntembilimi uygulama girişimlerinin çok iyi bir örneğidir.[28]

Sovyet sinemasına geçen formalist ve konstrüktivist miras birbiriyle uyuşmayan bir kaynaşmaya yol açtı. Bir yandan esasında mekanikçi yaklaşım benimsendi, bu yaklaşım içinde temel temsili birimler 'nesnel' altta yatan ilkelerin yönlendiriciliğinde belirlenimci bir yol oluşturdu; diğer yandan ise, gerçekliğin karşıt-uçları barındıran görsellerini yaratırken onların bilindik-olmaktan çıkarma rolünü üstlendi. Bununla birlikte, ilk eğilimin aksine ikinci özellik en önemli avant-garde Rus teorisyen ve yönetmenlerden birinin eserlerini etkilemiştir: Dziga Vertov.

Onun en etkili filmi olan *Chelovek s kinoapparatom* (Kameralı Adam, 1929) filminde, Vertov 'sine-olgular' olarak referans verdiği (güncel yaşamdan çekimleri) bir araya getirdi, Sovyetler Birliğindeki yaşamın yönlendirici-olmayan, etkileyici, izlenimci ve karşıt uçları barındıran bir portresini inşa etmekti amacı. Metinsel belirlenimsizliğin bu düzeyi, film biçiminin potansiyelini ve sinemanın ortaya çıkardığı yeni algısal imkanları keşfetmek için *Kameralı Adam*'ın gittiği yol ile pekiştirilmişti. Bu nedenle örneğin Kameralı Adam filminde hızlanan bir trenden, bir uçaktan çekilmiş görüntüler, Röngten, pozlaması uzatılmış fotoğraf-

(27) Propp, Vladimir, Morphology of the Folk Tales (Austin, TX and London: University of Texas Press, 1968). Analiz için Haney, Jack C. Bakınız, An Introduction to the Russian Folk Tale (New York and London: M. E. Sharpe, 1999), s. 12-13.
(28) Propp's Morphology of the Folk Tale Bölüm 5'te çok daha derinden ele alınacaktır.

lar kullanıldı.[29] Kameralı Adam aynı zamanda dikkate değer oranda kendine göndermede bulunan bir eserdir, filmde yönetmen değişik bölümleri çekerken, çeşitli sahneleri çekmek için ekipmanını kurarken kaydedilmiş görüntüleri kullanır. Böylesine kendisine göndermeler yapması Vertov için önemliydi, ortalama bir kurmaca filmi 'sine-nikotin' formu olarak nitelendiriyordu, bunun izleyiciyi pasifleştirdiğini söylüyordu. Diğer yandan Kameralı Adam 'sine-nesne' olarak doğru araçları kullanması için tasarlanmıştı, '(ticari sinemanın) zehrine karşılık panzehir olması için üzerinde uzlaşılmamış-tat veren' bir izlenimi izleyiciye verebilmek için bu yöntem tasarlanmıştı.[30]

Yukarda anlatılan film biçimindeki keşiflerin yanı sıra, Vertov, aynı zamanda film yapım süreçlerinde belgesel yaklaşıma bağlı kaldı, *Kameralı Adam* filmindeki bütün kullanılan görüntüler gerçek mekânlarda çekildi. Belgesel üzerine Vertov'un yaptığı vurgu 'olguların sineması'na yönelik onun teorisinden gelmektedir. Burada, Vertov burjuva kültüründe kökleri olan edebi ve tiyatroya dayanan konvansiyonların terk edilmesini, bunların yerine gündelik yaşamın modern belgesel filmini yapma biçimlerinden alınmış tekniklerin konulması gerektiğini ileri sürüyordu. Bu esinlenmenin gerçekleştirilmesi girişimlerinde, kendilerine 'kinoklar' adını veren Vertov ve meslektaşları 'zhizn' ve 'rasplokh'u ya da 'hayatın içindeki insanların, onlara fark ettirmeden yakalanmış görüntüleri' üzerine inşa edilmiş belgesel haber filmleri yaptılar.[31] Bu yaklaşım aynı zamanda Vertov'un kinopravda ya da 'gerçek film' kavrayışının temelini sağlıyordu, kinopravda (sinema-gerçek) zaten onun haber filmleri dizisinin de adıydı.

(29) Vertov, Dziga, 'Kino-Eye: The Embattled Documentarists', Schnitzer içinde, Luda, Schnitzer Jean ve Martin, Marcel(editörler), Cinema in Revolution (London: Secker and Warburg, 1973), s. 79.
(30) A.g.e., s. 81.
(31) Petric, açık alıntı, s. 21.

Vertov'un 'hayatın içindeki insanların, onlara fark ettirmeden yakalanmış görüntüleri'ni temsil etme arzusu formalistlerle ve günlük yaşamın, algısal deneyimin keşfedilmesine vurgu yapan Husserlci vurgu ile ilişkilendirilebilir. 'Hayatın içindeki insanların, onlara fark ettirmeden yakalanmış görüntüleri' aynı zamanda özellikle Husserl'in *Lebenswelt* (yaşam dünyası, life World) kavramı ile bağlantısı kurulabilir, *Lebenswelt* kavramında olduğu gibi, 'hayatın içindeki insanların, onlara fark ettirmeden yakalanmış görüntüler' normal olarak daha soyut, faydacı kaygılar üzerinde odaklanan insan bilinci tarafından çoğunlukla gözden kaçırılan özellikleri içermektedir.[32] 'Hayatın içindeki insanların, onlara fark ettirmeden yakalanmış görüntüleri' kullanma fikri aynı zamanda Vertov'un kinoglaz (sinema-göz) kavramının kaynağıdır, ya da 'film-göz' kavramı denilebilir buna, gündelik yaşamın belli belirsiz, yarı-açık yönlerinden oluşur, bunlarda Vertov montaj tekniği ile bunları hızlandırmayı ve etkisini artırmayı denemektedir, o görüntüler 'hayatın içindeki insanların, onlara fark ettirmeden yakalanmış görüntüleri' *kino-fakty* ya da *'film-olguları'*na dönüştürüyorlardı.[33] Vertov'un belgesel yöntemi üzerindeki ısrarı hem 'hayatın içindeki insanların, onlara fark ettirmeden yakalanmış görüntüleri'nden hem de *Zhizn' kak ona est* ya da *'olduğu haliyle yaşam'* inancından kaynaklanıyordu, bunlar ise yalnızca film-olgularının orkestrasyonu üzerine kurulmuş bir film içinde açığa çıkarılabilirdi. Bununla birlikte, Vertov şuna inandı, böylesi bir orkestrasyon aynı zamanda elde bulunan aktüel malzemeyi düzenlerken, montaj tekniğinin biçimsel ve teknik potansiyelinin hepsini kullanmalıdır, *Kameralı Adam* filminde kendi ifadesini bulan film yapmanın bu belgesel modernist modelidir.

'Sahnelenmemiş' belgesel filmi Vertov'un savunması, sahnelenmiş kurmaca filmin reddedilmesi aynı zamanda onun Ei-

(32) Husserl'in Lebenswelt kavrayışı Bölüm 7'de daha ayrıntılı ele alınacaktır.
(33) Petric, açık alıntı, s. 4.

senstein ile çok iyi bilinen tartışmasının temelini oluşturmuştur, bu tartışma seyri içinde Vertov *Ekim* (Eisenstein, 1928) gibi filmleri eleştirmiştir, çünkü dramatik olarak yeniden inşa edilmiş sahneleri kullanıyorlardı. Burada Eisenstein'ı eleştirirken, Vertov 1920'lerin sonlarındaki Novy Lef dergisinin benimsediği 'olguların sinemasına' dayanan bir politikayı savunuyordu. Örneğin, 1927 yılında Novy Lef dergisinde yazan Sergey Tretyakov bu derginin düzenli yazarlarından birisiydi, gerçekliği aşırı derecede dönüştürdüğü için Eisenstein'ı eleştirmesi yankılarını Vertov'da da görebilirdiniz, bunu yaparken gerçekliği deforme etmekteydi: derginin aynı sayısında, Mayakovski *Ekim* filminde yalancı-belgesel tarzında Lenin'in temsil edilmesine 'tiksindirici' olarak göndermede bulundu.[34] Novy Lef içindeki diğerleri gibi Vertov yeni bir sinemasal dilin yaratılmasına duyulan ihtiyaç üzerinden formalist suçlamayı benimserken uzlaşmıyordu ve oyunculuğun kullanılması da içinde olmak üzere, bütün 'burjuvaziye' ait sinemasal temsillere dayanan konvansiyonların reddedilmesini savunuyordu. Bu konum onu Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* filmini kötülemesine yol açtı (1926), 'belgesel pantolonu giyilerek oynanmış film'[35] olarak niteledi Potemkin'i, bu eleştiriye Eisenstein *Kameralı Adam* filmini bir tür 'sine-holiganizmi' olarak niteleyerek yanıt verdi.[36]

Sahnelenmiş ve sahnelenmemiş filmi birbirine karşı getiren bu tartışmaya ek olarak, 1920'ler boyunca Vertov ve Eisenstein arasında ortaya çıkan bu tartışma aynı zamanda şu olguda kendi temellerini bulu: Vertov'un film biçimine yaklaşımı özünde izlenimcidir ve deneyimi problematikleştirirken erken dönem formalist kaygılara dayanmaktadır; Eisenstein'ın erken dönem estetik üzerine düşünceleri hem Pavlov'un davranışçı psikolojisinin çok daha belirlenimci aksiyomlarına hem de izleyicinin

(34) A.g.e., s. 21.
(35) A.g.e., s. 10.
(36) A.g.e., s. 17

özgül ideolojik hedefler için manipüle edilmesinin gerekli olduğunu fark etmesine dayanmaktadır. Eisenstein'ın düşüncesinin bu belirlenimci yönü onun Vertov'un filmlerinin 'niyetlenmiş bir amaçlılık' yönünden eksikli olması nedeniyle eleştirmeye götürmüştür, ardından ise daha yönlendirici bir kavram olan kinokulaki ya da 'sinema-yumruk' düşüncesini geliştirmesine götürdü onu, Vertov'un daha yansıtıcı bir kavramı olan 'sinema-göze' karşılık olarak 'sinema-yumruk' şeklinde tartışma kutuplaştı.[37]

Film teorisinde Vertov'un önemi ve 1970'lerde anti-gerçekçi film teorisyenleri ve yönetmenlerin ona bir ilham kaynağı olarak geri dönüp köken olarak görmelerinin nedenlerinden birisi, çok önemli oranda kendi kendine gönderme yapan, dönüşlü olan, biçimsel deneyselciliği ve onun tartışmayı dağıtarak toplayıp yarattığı belirlenimsizlikte kendi köklerini bulmalarıdır, bütün bunların izleri Vertov'un eserlerinde bulunabilir. Daha özlü ve esaslı olarak sosyal gerçekliğe dair izleyicinin anlama sürecini daha çok yönlendirmek isteyen daha mekanikçi ve belirlenimcilerin tersine Vertov'un film biçimine film montajına ilişkin yaklaşımı aktif ve kendi kendini yöneten bir izleyiciyi ortaya çıkarmaya çalışır. Kameralı Adam'ın belirli sonuçlar kümesi üreten yaklaşımı olmaksızın filmin izlenimci montaj yapısını araştırabilir, anlayabilir bu seyirci. Bu bakımdan Vertov'un eseri, erken dönem Eisenstein'da ve Propp da olduğu gibi formalistlerin eserlerinde içkin olan indirgeyici eğilimlerden kaçınmaktadır.

Eğer Alman Felsefi idealizmi Rus formalizmi üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olmuşsa, aynısı Weimar film teorisi için de doğrudur. Weimar film teorisi Alman klasik felsefesinde kendi köklerini bulan modernliğin kötümser ve eleştirel kavrayışı üzerine kurulmuştur, çağdaş dünyanın araçsal kuvvetler tarafından

(37) A.g.e., s. 55.

belirlenmiş bir dünya olduğunu düşünürler. Bu perspektifin kökenleri Kant'ın savlarında yatar, buna göre modern dünya görüşü Aydınlanma boyunca resmen başlamıştır, toplumun birliğini kaçınılmaz biçimde bozucu yıkıcı bileşenleri içerir, Aydınlanma ile ortaya çıkan aklın kavranışı kontrole ve istifade etmeye yönelik bir retoriğe hayat verdi. On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllar boyunca pek çok Alman filozofu Kant'ın kapitalizm ve modernlik eleştirilerini daha ileri aşamalara götürdüler, Hegelcilik ve yeni-Hegelcilik, Alman romantizmi ve Marksizmin tümü modernlik ve kapitalizmin ortaya çıkışına tepki olarak bu eleştirel ve kötümser yanıtla ilişkilendirilebilir.[38] Avrupa'daki burjuva iktidarının merkezinden Almanya'nın uzakta oluşu Alman entelijansiyasına Aydınlanmanın hümanist değerlerinin burjuva kapitalizminin çıkarlarını meşrulaştıran bir ideolojiye dönüştürüldüğü içgörüsünü kazandırdı.[39] Örneğin, filozof ve sosyolog Max Weber kapitalizm altında sıradan bireyin 'çekiciliği kalmamış' bir varoluş alanına mahkum olduğunu ileri sürdü ve sürekli olarak sistemin içinde bir 'işlev'den çok da farklı olmayan birisi olarak bireyi 'araçsal rasyonalite' ile manipüle ettiğini savunuyordu.[40]

Weber'in modern yaşamın gittikçe daha fazla rasyonalizasyonu hakkında kapitalizme getirdiği suçlamalar aynı zamanda 1923 yılında kurulan Frankfurt Okulunu da etkiledi. Frankfurt Okulu ve onun önde gelen üyeleri: Max Horkheimer, Friedrich Pollock, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Otto Kirchheimer ve Leo Lowenthal Weber'in çekiciliğini yitirmiş ve araçsal rasyonalite üzerine fikirlerini otoriteryen ideolojilerin yükselişi ile belirlenmiş çağdaş bağlama uyguladılar (örneğin faşizm ve Stalinizm), kitlesel ticari manipülasyon sistemlerinin popüler kül-

(38) Hauser, Arnold, The Social History of Art: Three: Rococo, Classicism and Romanticism (London: Routledge and Keagan Paul, s.1973), s. 94.
(39) Hobsbawm, Eric, The Age of Revolution (London: Cardinal, 1962), s. 296.
(40) Buck-Morss, Susan, The Origin of Negative Dialectics (London: The Harvester Press, 1977), s. 17

tür alanı içinde büyümesi özel ilgi alanlarından olmuştur. Frankfurt Okulunun yazılarında ortaya çıkan 'eleştirel teorinin' merkezinde egemen sınıfın çıkarlarını meşrulaştırmak için gerçekliği bozan baskın ideolojiler içindeki yöntemlerle ilgili kaygılar vardı, bu kaygı Horkheimer ve Adorno'nun *Aydınlanmanın Diyalektiği* (1944) adlı eserlerinde en açık haliyle ifade edilmiştir, böylesi bir meşrulaştırmanın başlıca kaynağı olarak yeni ortaya çıkan kitlesel ticari 'kültür endüstrisi'ni saptadılar. Frankfurt Okulunun üyelerinin yanı sıra, Siegfried Kracauer, Ernst Bloch ve Walter Benjamin gibi entelektüeller ve filozoflar aynı zamanda modernlik içindeki insanın konumunun yabancılaşma ile karakterize olduğunu ileri sürdüler, etik ve estetikle ilgili sorunlar kitle kültürünün yeni araçlarına yayılan araçsal rasyonalitenin istem dışı özelliklerinin boyunduruğuna girmiştir.

Weimar dönemindeki Eleştirel Teori bundan dolayı 1917 sonrasındaki Rus formalizminden ilham alan çok farklı entelektüel bir atmosfer ile şekillenmiştir. Sovyetler Birliğinde, Şklovski, Vertov ve Eisenstein gibi teorisyenler geleceğe yönelik güçlü beklentiler ile kendilerini güvende hissederek teori ürettiler, böylesi bir özgüveni yansıtan estetik sistemleri geliştirdiler. Bununla birlikte, Weimar dönemindeki eleştirel teori faşizmin yükselişine, bağlamına karşı ortaya çıkmıştı, bu karanlık sosyal doku 1918 ile 1930 arasındaki Almanya'da üretilen eleştirel ve film kuramına yönelik çalışmalar içinde daha da kötümser bir görünümü yansıtırlar.

Kracauer ve Adorno gibi figürlerin teorilerinin karakteristik bir özelliği şu inanca dayanıyordu: modernlik içindeki bireye acı veren sistemik yapılar derin bir biçimde dilin yapısında ortaya çıkarılabilir, yazıyla kaydedilebilir, bu görsel deneyim dilbilimsel belirlenimden potansiyel özgürlük alanını inşa etmektedir.[41]

(41) Hake, Sabine, 'Towards a Philosophy of Film' Hake (editör) içinde, The Cinema's Third Machine: Writing on Film in Germany 1907-1933 (London and Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1993), s. 131.

Görsel olan aynı zamanda modernliğin yükseliş döneminden önce başlamış iletişimin başlıca ve alttan alta yatan tarzına bir hayat veren olarak görülmelidir, bu da duyusal temasa bir geri dönüş olasılığını bize sunmaktadır, bunun sonucunda insan deneyiminin daha geçerli erişilen formu karşımızdadır artık.

Görsel olanın kefaretini ödeyen güçler üzerine, onların arasında köprüler kuran kaygılar aynı zamanda sinemanın göreli olarak yeni aracına da uygulanabilir, bu arka-plana dayanarak ortaya çıkan sinema üzerine eleştirel söyleme katkıda bulunan önemli isimler Kracauer, Rudolph Arnheim ve Bela Balazs gibi isimlerdir. Bunların yanı sıra daha az bilinen eleştirmenler ise Rudolf Kurtz, Rudolf Harms ve Georg Otto Stindt vardır, bu isimlerin yazıları özellikle Frankfurter Zeitung ve Deutsche Press gibi dergilerde gazetelerde yer aldılar. Eleştirel düşüncenin bu önemli gövdesi bilişsel-olmayan ve akıldışı ifade biçimlerini savunmakla karakterize olmuştur, onlar araçsal rasyonalitenin bastırdığı değerleri ve deneyimleri özgürleştirebilmeyi umut ediyorlardı. Bu eleştirel sinema yazılarında çok önemli görsel haz alanı yarattıkları düşünülüyordu, kefaret ödemenin aracı olarak, onlar vesilesiyle bastırılan 'gerçek' görünür hale getirilebilirdi.[42]

Görsel dünya üzerine odaklanmaya ek olarak, bu irrasyonalist eleştirel söylem aynı zamanda anında ve aracısız gerçekleşen deneyimin işlevine ve baskın ideolojinin peçesi yoluyla gerçekliğin açığa çıkarılması sürecindeki somut işlevlerine vurgu yaptılar. Rus formalistlerinin durumunda olduğu gibi, kayda değer ölçüde detaylı bir biçimde somut olanı sinemanın temsil edebilme yetisinin burada özel olarak büyük bir önem kazandığını düşünüyorlardı. Film imgesine uygulandığı zaman, formalist ostranenie kavramı temsil etmenin genişletilmiş bir süreçte problematikleştirilmesi ile sonuçlanmaktadır, maddi olarak yoğun olanın sinema ile portresini yapabilme yetisi daha ileri

(42) Kaes, Anton, 'Literary Intellectuals and the Cinema: Charting a Controversy (1909-1929)', New German Critique (1987) no. 40, s. 24.

düzeylerde güçlendirilmektedir, Weimar film teorisi içinde somut olan üzerine odaklanma aynı zamanda deneyimi problematikleştirmeye dair benzeri bir arzuyla ilişkilendirilebilir. *Ostranenie* gibi, Weimar film teorisinin somut olana özel ilgisi aynı zamanda kendi kökenlerini Kant'ın *Naturschöne* (doğal güzel) yoluyla estetik olarak derin düşünmeyi nasıl kavradığında ve Husserl'in *Lebenswelt* kavramı içinde içine dalıp görme fikrinde bulunabilir.

Somut olana ek olarak, Weimar film teorisi aynı zamanda dönemin bir başka önemli kaygısına bağlanmıştır: jestlerin anlamı ve önemi. Jestle ilişkili bu kaygı sinemanın dışında kökleri olan bir şeydir, beden estetiği içindeki daha genel ilgiyle bağları vardır. Bedenin metafiziksel ve felsefi olarak öneminden yaygın olarak büyülenmek 1920'ler boyunca Almanya'da edebiyatta ve görsel alanda sıklıkla yaşanmıştır.[43] Bu bağlam içinde, jest ve yüze ait ifadeler daha genel olarak görsel olan ile olduğu gibi tarih öncesi çağlara ait bir dil türü gibi düşünülmekteydi, ulusal, sınıfsal, iktidar ve cinsiyet bariyerlerini aşabilen özellikleri vardı, dilin manipülatif işlemlerinde aynı şey görülmektedir.[44]

Jest ve beden üzerine yapılan bu vurgunun en iyi bilinen birbirine eklemlenmesi Bela Balazs'ın yazılarında bulunur, ama aynı zamanda dönemin diğer yazılarının içinde ve özellikle hem Adorno hem de Kracauer'in eserlerinde görülebilir. Balazs'ın *Der Sichtbare Mensch oder Der Kultur Des Films* kitabında (Görünür İnsan ve Film Kültürü, 1924) rasyonel olanın ötesindeki şiirsel gerçekliği filmin dışavurma yeteneğine sahip olduğunu ileri sürüyordu, filmdeki fiziksel jestin görsel temsili dilin yapamayacağı genel hakikatleri ifade edebilirdi. Balazs'ın inancı jeste dayalı ifadenin idealde görsel olarak sunabilecekleri ile 'ruhsal deneyime' karşılık gelebileceğini, tam da bunun aksine sözcüklerin kavramların yalnızca yansıtmaları olduğu için işlenmiş

(43) Hake, açık alıntı, s. 130-31.
(44) A.g.e., s. 132.

olan görsel ürünler hem görsel hem de bilişsel-olmayan estetiğe karşılık gelirler ve belgesel ya da aktüel görüntüler otantik jeste dayalı ifadeye can vererek onların anlam kazanmasını sağlayabilirler.[45]

Weimar film teorisinde, parçalanma ve belirsizlik ile karakterize olan modern durumun görüntüsü doğrudan 'odağı kaydırma' kavramının ortaya çıkmasına neden olur, dönemin büyük eleştirel kaygısı burada ortaya çıkar. Modern ortamın görsel ve duyusal deneyimin yeni bir biçimine bunlar karşılık gelmekteydi, bu kuramda odağını kaybetmiş, dağılmış anlama tarzı ve tüketim egemenlik kazanmıştı. Deneyimin bu bozulmuş biçimi kaçınılmaz biçimde özle ve dünyayla yoksullaşmış ve 'soyut' karşılaşmaya yol açmaktaydı, bunun daha ilerisinde araçsal rasyonaliteyi pekiştirmekteydi.[46]

Kökeninde negatif bir terim olan, derin düşünme biçimlerine zıt olarak tanımlanan ve deneyimin daha birleşik tarzları yüksek sanatlarla ilişkilendirilebilir, odağı kaydırma kavramı eninde sonunda 1920'ler boyunca daha pozitif ve radikal yan anlamlar kazanmaya başladı, burjuva-olmayan ile özdeşleşti ya da proleter tarzda deneyim biçimleriyle, rasyonalitenin bütünleştiren sistemlerine alternatif bir şeye dönüştü.[47] Kracauer, Benjamin ve Adorno'nun estetik teorilerinin hepsi odağı kaydırma kavramından etkilenmiştir. Adorno ve Benjamin odak kaydırmayı, merkezsizleştirilmiş doğasına ve parçalanmasına dayanan modernist estetik sistemleri formüle etmek için kullandılar, sanatın bunu hem biçim hem de içerik yönünden yansıtması gerektiğini söylediler. Bununla birlikte, Siegfried Kracauer odak kaydırma fikrini kullandı ve şuna inandı: sinema odak kaydırmanın sinemasal temsili yoluyla birey için modern dünyanın ke-

(45) Balazs, Bela, Der Sichtbare Mensche oder Der Kultur Des Films (Wien and Leipzig: Deutsch-Osterreichhischer Verlag, 1924), s. 40.
(46) Rodowick, D. N., 'The Last Things Before the Last', New German Critique (1991), no. 54, s. 115.
(47) A.g.e., s. 117

faretini formalist bir estetikten ziyade gerçekçi bir estetik geliştirerek ödeyebilir.

Weimar döneminin en önemli Alman film teorisyenlerinden birisi Rudolph Arnheim'dı, Kurt Koffka, Wolfgang Köhler ve Max Wertheimer tarafından yaklaşık 1910 yılında kurulan Geştalt psikoloji okulunun bir üyesiydi. Geştalt psikolojisinin temeli şu teze dayanıyordu: psikolojik deneyime birbirinden ayrı parçaların bir toplamından ziyade bir bütün ya da bu bütüne verilen adla Geştalt olarak bakılmalıdır. Psikolojik deneyime bu bütünleştirici yaklaşım Alman felsefi idealist geleneğinin karakteristik özelliği olan bütünlük fikri için duyduğu kaygıyı yansıtır, insanı böylesine kavrayış Arnheim'ı bireysel özne psikolojik Geştaltları duyu verilerinin çokluğundan olaylar ve nesnelerin tutarlı bir dünyasını soyutlayarak inşa ettiğini iddia etme noktasına götürdü. Arnheim bu süreci 'temel dönüşüm' olarak tanımladı: konu ile yüzleşenin duyusal veriler kütlesinden genel ve tipik olanı damıtması olarak anlatıyordu temel dönüştürmeyi. Arnheim temel dönüşüm sürecini kendi içinde yaratıcı bir edim olarak düşünmesine rağmen, konunun bir parçası üzerindeki yönlendirilmiş seçme yapma düzeyini içerdiği oranda, bunun temel işlevsel amaçlara hizmet edeceğini de ileri sürdü.

Arnheim'ın estetik teorisi büyük oranda 'ilk yapılan' dönüştürmeden ziyade 'ikincil' olanın kavranışına dayanmaktaydı. Burada Geştalt alanlarından genel ya da tipik özellikleri sanatçı soyutlamaktadır ve onları sanat eserinde canlandırmaktadır. Arnheim'ın ortaya koyduğu şekliyle, 'sanatçı kendi şekil ve renk kategorilerini özellikle evrensel öneme sahip şeyleri yakalamak için kullanmaktadır.'[48] Arnheim şunu da iddia etti, temel dönüştürme kökeninde esas yapısı itibarıyla ikincil dönüştürmeden farklıdır, sanatçı bir estetik nesneyi inşa etmek ya da yaratmak

(48) Arnheim, Rudolph, Art and Visual Perception (Berkeley and Los Angeles, CA. UCL Press, 1967), s. vi.

için bir dizi değişik biçimsel teknikleri kullanmaktadır.[49] Bazı Rus formalistleri gibi, bu çıkış noktası Arnheim'ı şu düşünceye götürdü, sıradan algı ile estetik olarak inşa etme arasındaki esaslı farklılığın üstü örtüldüğü için sanat dallarında doğalcı temsil reddedilmelidir. Örneğin, onun *Sanat Olarak Film* (1933) adlı kitabında, Arnheim bir sanat biçimi olarak filmin özünün sanat eserinin 'esaslı olarak gerçeklikten farklı olması' hakikatinde yattığını ileri sürüyordu, sanat eseri gerçekliğin mekanik olarak kaydedilmesi olamazdı.[50] Estetiğin bu özgüllüğünün savunulması ve gösterilen ile gösteren, alıcı ve konu arasındaki ayrımın sürdürülmesinin gerekli oluşu Rus formalizminden çıkış noktasını bulan benzeri kaygılarla ilişkilendirilebilir.

Film kitabında, Arnheim gerçekliğin normal algıdan farklı olan sinemasal temsildeki değişik yöntemleri ayrıntılı olarak verdi, aynı zamanda bu ayrımı pekiştirmek ve bir sanat olarak ayrımı inşa etmek için bir filmin sahiplenmesi zorunlu olan 'temel estetik kavramların' bir listesini çıkardı. Bu kavramlardan birisi özel olarak alıcıya atfedilir, açık bir şekilde çıplak biçimde izleyiciye sunulan özelliği Arnheim, Max Liebermann'ın şu iddiasından alıntılayarak gösterir, 'Gerçek sanat bilinçli aldatmadır'.[51] Buna ek olarak, Arnheim'a göre, bir sanat eserini sinema sanatçısının yaratması için en önemli şey kendi aracının özelliklerine ve ayrıksı yanlarına bilinçli biçimde vurgu yapmasıdır.[52] Başka bir deyişle, bir filmin sanat olması için, sinemanın biçimsel aygıtları ön plana getirilmelidir, onların etkisi maksimuma çıkarılmalıdır. Tam bu noktada kendine referans vermenin ne kadar gerekli olduğunu Arheim savunurken siyasal olarak egemen ideolojinin işleyişini ortaya çıkarma arzusuna kapılmaktan ziyade, büyük oranda estetiğin özerkliğine olan inan-

(49) A.g.e., s. 137
(50) Arnheim, Rudolph, Film (London: Faber and Faber, 1933), s. 18.
(51) A.g.e., s. 44-45.
(52) A.g.e., s. 46.

cına kendini yönlendirir, genel hakikatleri temsil ederken estetiğin rolüne kendini kaptırır. Bununla birlikte, Rus formalistleri gibi, Arnheim'ın film teorisi aynı zamanda film seyretme sürecini yaşayan aktif bir alıcı olarak izleyiciyi inşa etmek arzusuna kapılmaktadır.

Sanat olarak filme Arnheim'ın yaptığı vurgu, sanatsal tekniği açık hale getirmek için duyulan ihtiyaç üzerine ve hem kendi içinde bir hedef olarak hem de genel hakikatleri ifade etme araçları olarak estetik üzerine çalışmaları onu Rus süprematistlerinin sahip oldukları gibi radikal olarak biçimci bir konumu benimsemeye sürükledi. Bununla birlikte, Arnheim'ın estetiğin 'ikincil dönüşümünün' birincil dönüşümden damıtılması konusundaki ısrarı radikal biçimci bir duruştan onu uzaklaşmaya sürüklemekteydi. Arnheim 'nesnenin karşılıklı oyunu ve resmeden alıcı bitmiş eserde[53] imzası olacak denli belirgin olmak zorundadır' düşüncesini ileri sürdü, şu iddiayla kendi fikrinde bir adım daha ileri gitti, filmin kendi biçimsel aygıtlarına vurgu yapması gerekirken, bu öyle bir yolla yapılmalıdır ki 'yeniden üretilen nesnenin karakterinin parçalanmaması gerekir, aksine o nesneye kuvvet, tanım ve vurgu kazandırmalıdır.'[54]

Film imgesi içinde birincil ve ikincil temsil arasındaki algılanabilir ve kanıtı olan ilişkiyi sürdürebilmesine duyulan gereksinim üzerindeki Arnheim'ın ısrarı şu iddiasında açık hale gelir –bu aynı zamanda Alman felsefi geleneğinin etkisini de açığa çıkarmaktadır– 'Film sanatı doğanın kendisine oldukça yakındır'.[55] Arnheim'ın film teorisinin modernist ve biçimci karakteri olmasına rağmen, Alman romantizmi ve idealizminin mirası hem yüceltmesi hem de Naturschöne (doğal güzellik) üzerine yaptığı vurguyla birlikte Arnheim şunu iddia etmeye yöneldi: Film kendi estetik, biçimsel potansiyelini maksimuma çı-

(53) A.g.e.
(54) A.g.e.
(55) A.g.e., s. 47

karırken, 'film sanatı' aynı zamanda gerçekçi temsilin zorunlu olarak getirdikleri angajman (bağlanma) tarafından belirlenmeye ve ona dayanmaya devam eder. Bu konum hem süprematizm gibi aşırı biçimsel olarak estetik akımları hem de ostranenie gibi kavramların radikal olarak yapı-sökücü yorumlarını inkar eder, onların imkanlarını reddeder.

Temsil ve gerçeklik arasındaki ilişkiye yönelen Arnheim'ın tavrı aynı zamanda 1930'lar boyunca hem Almanya hem de Sovyetler Birliğinde gerçekleşen modernizm ile gerçekçilik arasındaki daha geniş bir yerleşimi, odaklanmayı yansıtmaktadır, felsefi tartışmalar ve kitlesel seyirciye ulaşmaktaki modernizmin başarısızlığı ve Sovyetler Birliğinde sosyalist gerçekçiliğin ortaya çıkması bu süreci etkilemiştir. Sovyetler Birliğinde mesela ostranenie kavramı 1920'ler boyunca Şklovski, Tomaşevski, Brik ve diğerleri tarafından derinleştirildi, bu teorilere Jan Mukarovski gibi teorisyenler gittikçe daha çok karşı çıktılar, onların iddiasına göre ostranenie yaklaşım aşırı biçimciliği cesaretıendiriyordu, o da sanat eseri nesnesinin dışsal dünyaya olan göndermelerini zayıflatıyordu, sonuç olarak ise eserin çok az toplumsal ve siyasal değerinin olmasına yol açıyordu.[56]

Sovyetler Birliği içinde avant-garde biçimcilik aynı zamanda Parti hiyerarşisi tarafından 'karşı devrimci' olarak gittikçe daha fazla suçlandı. RAPP (Russkaia assotsiatsiia proleterskikh pisatelei, Rusya'nın Proleter Sanatçılar Birliği) 1928 yılında kuruldu, gerçekçilik konusunda Parti dogmalarına sıkı bir şekilde bağlıydı ve kendi üyelerinin de aynısını yapmaya zorluyordu. 1935 yılında sosyalist gerçekçilik aynı zamanda sinema sanatında resmi politika olarak yerleşiklik kazandı ve 1936 yılında Jdanov o yılın Parti Kongresine sunduğu raporunda şunu ısrarla belirtti; sosyalist gerçekçilik şimdi sanatçıların benimseyebilecekler tek

(56) Mukarovsky, Jan, 'Standard Language and Poetic Language', Praque School Reader in Aesthetics: Literary Structure and Style, çev: Garvin Paul R. (Washington, DC: Georgetown University Press, 1964), s. 19.

'doğru' yöntem haline geldi.[57] 1936-38 arasındaki dönem aynı zamanda Stalinist temizliklerin zirvesini gösteriyordu, bu temizlikler içinde Vsevelod Meyerhold, Sergey Tretyakov ve Isaac Babel gibi sanatçılar ve entelektüeller yok edildi: Eisenstein, Kuleşov ve diğerleri gibi yönetmenler kendi biçimci suçlarından dolayı halkın önünde özür dilemeye zorlandılar.

Tam da Sovyetler Birliği 1930'larda gerçekçiliğe doğru giderken, Almanya'da Balazs, Kracauer ve Arnheim gibi teorisyenler de filmin birtakım gerçekçi temsil biçimlerine bağlı kalmaya devam etmesinin zorunlu olduğunu ileri sürüyorlardı, Mukarovski'nin boşa çıkardığı ostranenie'nin radikal olarak uygulanma girişimlerinden kaçınılmasını savunuyorlardı. Neue Sachlichkeit ya da 'yeni nesnellik' hareketinin 1920'lerden itibaren gelişmeye başlamasından itibaren hem gerçekçi temsil hem de toplumsal, siyasal amaçlar için estetik biçimin ön plana çıkarılması düşüncelerini birleştirme çabalarına yol açmıştır. Sinemada, Neue Sachlichkeit akımının ortaya çıkması Fritz Lang'in M (1931), G. W. Pabst'ın *Batı Cephesi 1918* (1930), *Üç Kuruşluk Opera* (1931) ve *Yoldaşlık* (1931) gibi filmlerinin ortaya çıkmasına yol açtı.

Film teorisi alanında, Neue Sachlichkeit döneminde ortaya çıkan en önemli figür Bertolt Brecht idi. Brecht'in erken dönem oyunları, Baal gibi (1918) dışavurumculuk ile ilişkilendirilebilir, 1920'lerin ortalarında ise çok daha gerçekçi bir tarza doğru değişti. Sinemanın içinde Brecht'in yer alması göreli olarak sınırlıdır, o yalnızca 1930'larda Kuhle Wampe (Slatan Dudow, 1932) filminde kritik bir rol oynadı. Buna ek olarak, Brecht kendi eseri olan *Üç Kuruşluk Opera*'dan Pabst'ın yaptığı uyarlamadan memnun olmamıştı ve nihai aşamada sinema gibi kapitalist egemenliğin sürdüğü bir endüstride ilerici sanatın yapılmasının imkansız olduğu kötümser sonucuna ulaşmıştı.[58] Bununla bir-

(57) Petric, op alıntı, s. 69.
(58) Walsh, Martin, The Brechtian Aspect of Radical Cinema (London: BFI, 1981), s. 11.

likte, Brecht'in epik tiyatro teorisi onun sinemanın içinde somut olarak yer almasından daha çok Avrupalı film teorisinde ve sinemasında ileriki gelişmeler açısından daha etkili olduğu kanıtlanmıştır.

Tam Rus formalist avant-garde'ı on dokuzuncu yüzyıl edebi gerçekçiliğinin büyük eserlerini reddederken ve gittikçe daha çarpıcı olan ve ifadeci sanatsal pratiğe yüzünü dönerken, Brecht de Goethe ve Schiller'in klasik Alman şiirinden yolunu ayırdı, bunun yerine popüler plebyen halk sanatı geleneğine ve proletaryanın kültürüne yüzünü döndü. Brecht'in üzerinde diğer etkili olanlar Eski Ahit'in iddialı retorik tarzı, Elizabeth dönemi draması ve ekzotik, melodramatik kent görüntüsü (özellikle de Londra) vardır, özellikle Rudyard Kipling, Charles Dickens ve Jack London gibi yazarların romanlarından kent tasvirleri için yararlanmıştır.[59]

Böylesine eski kaynaklardan olan etkilenmelerin yanı sıra, Brecht aynı zamanda daha yakın geçmişteki modernist sanatçılar ve sanat akımlarından geniş biçimde etkilenmiştir. Bunların arasında kendi kendine göndermede bulunan kurgu-fotoğraflar çeken John Heartfield gibi sanatçılar ve Rus formalizmi içindeki üretime yakın duran eğilimlerde vardı. Devrim-sonrası Rus formalizmi gibi, Brecht de estetiğin özerk olduğu fikrini reddetti ve siyasal olarak bağlanmış tiyatro alanındaki pratiklerin geliştirilmesine kendini adadı. Neue Sachlichkeit ile ilişkili olan pek çok diğer sanatçı gibi, Brecht de kendi estetik fikirlerini kendinden önce gelen sanatsal akımlardan olan dada ve dışavurumculuk gibi eğilimlere de bilinçli olarak muhalif bir tavır geliştirdi. Klasik Alman şiirinin edebi uzlaşmaları ve kıtalardan oluşan her bir kıtada sessel benzerliklerle ritim oluşturmaya çalışan tarzını reddettiğini bildirmesinden sonra Brecht kendi oyunlarında ve şiirlerinde serbest nazım tarzını benimsedi ve

(59) Esslin, Martin, Brecht: A Choice of Evils (London: Eyre Methuen, 1980), s. 103.

eylem-yönelimli, sert ve saldırgan ve insanı tedirgin eden bir üslup yarattı. Bu yönelim onun kavramı olan gestisch ya da gestusu kurmasını sağladı, gestus içinde dil biçimi içsel psikolojik durumların temsili üzerine baskın olan fiziksel eylemlere göndermeler yapılarak kullanılmaktadır. Bu gestuslara dayanan, eyleme-yönelen dil biçimi aynı zamanda sokak şarkılarından, siyasal marşlardan ve caz müziğinin uyumsuz ritimlerinden etkilenmiştir.[60]

Rus formalistleri gibi, Brecth on dokuzuncu yüzyıl içinde geliştirilmiş olan estetik gerçekçilik konvansiyonlarının artık yirminci yüzyılın ihtiyaçlarına karşılık veremediğine inanıyordu, sanatın yeni biçimi kendi gereksinimlerine karşılık verebilmesi için yaratılmalıydı. Rus formalistleri gibi, Brecht empatiye dayanan özdeşleşmeye, gerçeğe benzerlik yaratma çabasına, anlatıcının merkezde olduğu tutarlı bütüne, anlatının kapanmasına ve konvansiyonel gerçekçilik içindeki karakter yaratma biçimlerine yaslanan klasik gerçekçiliği yoğun olarak eleştirdi ve böylesi tekniklerin okuyucu/izleyiciyi egemen ideolojinin pasif alıcıları konumuna sürüklediğini iddia etti. Bunun tam tersi olarak, Brecht'in epik tiyatro teorisinde anlatım göreli olarak özerk tabloları dizi halinde yaratır, böylece konvansiyonel tiyatroda olan gibi bir dizi yumuşak, birbirlerine dikiş yerleri gösterilmeden bağlanmış sahneler ve senaryolara dayanan tarzdan bilinçli olarak uzaklaştı. Böylesine yerleşimin merkezinin kaymasının nesnesi hem oyunun inşa edilmiş hileli hünerler olduğu gerçeğini ön plana taşımak ve hem de oyunun içindeki olaylar, karakterler ve izleyiciler arasında meydana gelen empatiye dayalı özdeşleşmenin sürecini kesintiye uğratmaktır. Bu yarı-yanlış mekana yerleştirilmiş tablonun oluşturduğu yapı, oyunun değişik tematik bağları kısmen çözülmemiş olarak bırakılır, bu da izleyiciyi dramanın ortaya çıkardığı açmazları seyircinin daha aktif

(60) A.g.e., s. 105-6.

bir rol oynayarak çözmeye zorlar. Bu bakımdan ve Brecht'in iddia ettiği şekliyle, 'epik tiyatro izleyicinin aklına daha çok hislerine daha az başvurur'.[61]

Bunların birbirine eklenmemiş olmasının yanında, modernist profil içinde Brecht'in oyunları aynı zamanda sergileyici ve didaktiktir. Karakterler farklı bakış açılarından konuşurlar, sık sık birbiriyle çelişen sözler söylerler, bazen izleyiciye doğrudan seslenirler ve oyunun nasıl yorumlanması gerektiği hakkında, içerik hakkında doğrudan yorumlar oyun içinde verilir. Brecht'in epik tiyatro teorisinin didaktik yönü onun oyunlarını açık bir şekilde politik hale getirir ve Ekim Devriminden sonra Sovyetler Birliğinde ortaya çıkan ajitasyona yönelik propaganda hareketleri ile ilişkilendirilebilir. Bununla birlikte, Brecht'in epik tiyatro teorisi şüphesiz çok açık bir şekilde didaktik ve rasyonalisttir, ama duygusal özdeşleşme ile akıl arasında yeni bir denge kurmaya da çalışmaktadır. Nihai aşamada, bir bütün olarak duyguyu tümüyle dışarıda bırakmayı düşünmez, Brecht şunu iddia eder, 'böylesi bir tiyatroda duyguyu inkar etmek büyük bir yanlış olurdu.'[62]

Brecht'in estetik teorisinde en etkili kavramlar ve onun oyunlarının empatiye dayalı özdeşleşmeyi kırmak için başvurduğu başlıca araçlar Verfremdungseffekt ya da bir diğer deyişle 'yabancılaştırma etkisidir' Burada, olay örgüsünün değişik yönleri ve mizansen inşa edilmiş, anlamlandıran bir artefakt olarak oyunun doğasını ön plana taşımak için düzenlenmiştir. Örneğin, Çinlilerin oyunculuk tarzındaki yabancılaştırma efektlerinin kullanımı hakkında yazarken, Brecht şunu iddia eder, Çin tiyatrosunda:

> "sanatçı kendisini gözlemektedir. Böylelikle, eğer bir bulutu temsil ediyorsa, belki de bulutun beklenmedik bir görünü-

---

(61) Willett, John (editör ve çeviren), Brecht on Theatre (London: Eyre Methuen, 1979), s. 23.
(62) A.g.e.

münü, onun yumuşak ve dayanıklı şekilde büyümesini, onun hızını gösterir, yine de yavaş yavaş oluşan bu dönüşüme dayanır sergileme, o nadiren sanki şunu söylemek ister gibi bakar: bulut tam da böyle değil miydi?... Sanatçının nesnesi garip ve hatta izleyiciye şaşkınlık verecek bir şekilde görünmektir."[63]

Buradaki Brecht'in 'garip görünmek' terimini kullanması Brechtiyen Verfremdungseffekt'in[*] ostranenie kavramıyla ilişkilendirilebileceğini göstermektedir, her ikisinin ilkeleri aynı modernist ve yapı sökücü karakteri paylaşır. Hakikaten tam olarak kesin olmasa da Verfremdungseffekt fikrinin doğrudan daha önce kullanılan ostranenie kavramından etkilenmiş olması muhtemeldir.[64] Bununla birlikte, Verfremdungseffekt de, Şklovski başlangıçta ostranenie'nin kendi içinde bir hedef olarak algı sürecini genişletmesi niyetiyle kullandığı için, ostranenie'den yabancılaştırma efekti farklı olabilir, bu nedenle birbiriyle ilgisiz estetik üzerine derin düşünme deneyime dair daha araçsal formlardan ayrıştırılabilir. Lakin Brecth'in niyeti her zaman Verfremdungseffekt'in egemen ideolojiyi doğallaştırmaktan arındırmak için kullanılması gerektiği yönündeydi.

Brecth'in yazılarının 1956 yılındaki ölümünden sonraki zamanlara kadar İngilizce çevirileri yaygın olarak bulunmuyordu, 1957 yılında Berlin'de Bertolt Brecht Arşivinin kurulmasıyla birlikte yazıları batılı dünyaca öğrenildi. 1960'lar ve 1970'ler boyunca Avrupalı film teorisi gittikçe daha fazla anti-gerçekçi ve modernist yönelimli bir tavrı benimsedi, Brecht'in, Şklovski'nin, Propp'un, Jakobson'un, Eisenstein'ın, Vertov'un ve diğerlerinin

---

(63) A.g.e., s. 92.

(*) Verfremdungeffekt: yabancılaştırma etkisi olarak çevirimize yerleşmiştir. Tam kelime anlamıyla, yabancılaştırma etkisinden daha çok yadırgatma etkisi daha doğru, ama yabancılaştırma etkisi olarak yanlış biçimde yerleşmiş, özü itibarıyla ostranenie kavramıyla, İngilizcesiyle defamiliarise kavramıyla aynı, üstelik ikisi de doğu kökenli bir kavramdır.

(64) Mitchell, açık alıntı, s. 80.

yazılarının çevrilmesiyle birlikte film teorisi etkilendi ve yeni biçimlere büründü. Bu gelişmelerin bir sonucu anti-gerçekçi film teorisinin 1960'lar ve 1970'lerde daha çok avant-gardist olması ve Brecht'in yapı-sökücü yönlerine odaklanmak şekline büründü, Brecht kısa sürede yeni, avant-garde 'karşı-sinemanın' en önemli kaynaklarından birisi olarak düşünülmeye başlandı.

Bununla birlikte, Brecht'in epik sinema teorisinin karakteristik yönünün radikal olarak anti-realist (gerçekçilik-karşıtı) ve avant-gardist olarak görülmesi tartışmalıdır. Arnheim gibi, Brecht de öne çıkarma ile yanılsamacılık arasında uygun bir dengeyi geliştirmeyi arzuluyordu, gerçekçiliğin kullanılmasına itiraz etmemişti ya da 'klasik gerçekçi metinleri' reddetmemişti, 1970'lerdeki post-yapısalcı eleştirel metinler onu bu noktaya taşıdılar.[65] Brecth de popüler olanı kullanmakta ısrar etti, aynı zamanda modernist formları kullanmakta da kendi oyunlarında istekli oldu, 'Popüler geniş kitlelerin kavrayabileceği, onlarla ortak nokta oluşturabilecek unsurlar içerir, ifadenin kendi formlarını üstlenir ve onlara müdahale ederek zenginleştirir.'[66] Bundan dolayı tamamen yapı-sökücü estetiği benimsemekten ziyade, Brecht kendi teatral pratiğini popüler kültürel formları üzerinde temellendirmek istemişti, Verfremdungseffekt'i izleyiciyi siyasal olarak ve eleştirel olarak daha olup bitenlerin farkında biri haline getirecek araçları benimsemişti. Weimar dönemi teorinin büyük kısmında olduğu gibi, gerçekçilik hala ik sinema teorisindeki önemli bir rol oynamaya ndan dolayı, bu noktaya Brecht açık bir şekilde urdüğü zaman işaret etmişti: 'Halkın sevmesi (popülerlik) ve Gerçekçilik doğal yoldaşlardır'.[67] Rus formalizminin felsefi kökenleri ve Weimar film teorisinin büyük bölümünün Kant'tan ve Alman idealist geleneğinden köklerini bulmuş sez-

(65) Bak. Colin MacCabe'nin semineri 'Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian Theses', Screen (Yaz, 1974), 15. Cilt, no. 2.
(66) Willett, op alıntı, s. 108.
(67) A.g.e., s. 107

gici estetik gelenek içine yerleştirilmesi gereklidir. Bununla birlikte, hem Rus formalizmi hem de Weimar film teorisi içinde bu sezgici eğilim pozitivist, belirlenimci, didaktik ve rasyonalist ilkeler üzerinde kendi öncüllerini bulan diğerlerinin yanı sıra diyalektik yöntemle bir meydan okuma işine girişmiştir. Neredeyse başlangıcından itibaren, Avrupalı film teorisi ve sinema bu nedenle söz konusu iki farklı gelenek tarafından iki dişli bir çatal gibi dallanmıştır. Her iki gelenek de eserlerinde Vertov'un ve Brecht'in filmlerinden ve oyunlarından (sırasıyla) yola çıkarak anlaşılabilir. Bununla birlikte Vertov'un siyasal olarak bağlı olmak arzusuyla bir amaç için filmlerini yapmış olmasına rağmen, onun *Kameralı Adam* filmi Brecht'in oyunlarının yapmadığı şekilde iki zıt kutbu içerecek derecede bu gelenekleri bağrından yakalar ve bunu öncü olmakla birleşerek film biçiminin yaratıcı keşfine dönüştürür. Böylelikle *Kameralı Adam* Avrupa sinemasının tarihinde büyük önem kazanır. Benzeri biçimde, Eisenstein *Kameralı Adam* filmi gibi bir film yapmayı 'sine-holiganizm' olarak suçlamasına rağmen, Eisenstein'ın erken dönem film teorisinde ortaya çıkan çoğu problemde benimsenen daha determinist (belirlenimci) konuma yakın olduğunu iddia etmek için nesnel bir zemin vardır.

2

Eisenstein'ın Film Teorisinde Determinizm ve Sembolizm

Eisenstein'ın başlangıçtaki montaj teorisi, bir filmin yapısı birbiriyle çatışan bileşenlerin bir araya getirilmesi yoluyla inşa edilmesi gerekir inancını kendine öncül olarak almıştı. 'Çatışan' öğelerin montajının bu biçiminin daha güçlü filmsel etkiler üreteceğini ve sonuç olarak da izleyiciler üzerinde daha kuvvetli bir etkiye dönüşeceğine inanmaktaydı. İlk önce tiyatroda, ardından sinema dünyasında yer almadan önce, Eisenstein Petrograd Mühendislik Enstitüsünde makine mühendisliği okumuştu, ilk montaj kavrayışını tam da bu eğitimden gelen arka planla türetmişti, konstrüktivistlerin parçaları mekanik olarak bir araya getirip bütünü oluşturma anlayışına yaptıkları vurguda buna benziyordu. *Film Biçimi* adlı eserinde, misal olarak, bir sözcük olarak montajı tanımlarken, onu 'endüstriden ödünç aldım, bu sözcük bir makine aksamının, boruların, makine parçalarının bir araya getirilmesini benim için temsil ediyordu. Bu çarpıcı sözcük "montaj"dır, anlamı da parçaları toplayıp bir araya getirmedir' diye anlatarak kendisi üzerinde hem mühendisliğin hem de konstrüktivizmin etkisini açıkça göstermektedir.[1] Eisens-

(1) Eisenstein, Sergey, Peter Wollen'ın Sinemada Göstergeler ve Anlam kitabında alıntılanmıştır (Londra: Secker and Warburg/BFI, 1974), s. 32.

tein'ın ilk önce mühendis olarak yetiştirilmesi aynı zamanda kendi filmlerinin etkisini değerlendirecek bir ölçüm birimini aramasına yöneltti onu, bu '*atraksiyon*' (çarpıcılık) oldu: Ölçümün bu temel elemanı üzerine Eisenstein kendi montaj zincirini oluşturarak teorisine bütünlük kazandırdı.[2]

Mekanik olarak bir araya getirmeye yönelik bu kaygıyla, Eisenstein aynı zamanda her bir çarpıcı parçanın toplanarak bir araya getirilen bütün içinde bir dereceye kadar özerkliğini korumasını savundu, bir bütün olarak eserin içinde tamamen kaybolup giden bir parça yerine sahnenin özerkliği de olmalıydı. Böylelikle, set tasarımı, kostüm, ışıklandırma, olay örgüsü ve filmin diğer yönleri 'feodal bir hiyerarşi' içinde emirler alan bir sistemden ziyade, 'demokratik bir uyumu' korumalıydılar.[3] Eisenstein'ın fikirlerinin bu anti-gerçekçi yönü başlangıçta yerleşik Rus tiyatrosunun avant-gardçı eleştirisinden türetilmiş bağlamdan çok etkilenmişti. Yenilerde oluşturulan avant-garde gruplar, mesela Vsevolod Meyerhold'un RSFSR Tiyatro No. 1, Vladimir Mayakovski'nin Fütürist (gelecekçi) tiyatro grubu ve Proletkült Tiyatrosu gibi grupların hepsi, Bolşoy gibi yerleşik grupların yaptıklarını 'burjuva' tiyatrosu olarak niteliyor ve onlara bir antipati besliyordu, onun yerine de doğalcı-olmayan, modernist bir tiyatro biçiminin yerleştirilmesini iddialı bir şekilde savunuyorlardı.

Radikal olarak denemelerin yapıldığı bu genel bağlam içinde Eisenstein özellikle Vsevolod Meyerhold'un fikirlerinden etkilenmiştir. Teatral performansa dair Meyerhold'un yöntemini 'biyomekanik' olarak tanımladığı bir teknik ile deneysel emprovizasyonun birleştirilmesinden oluşuyordu, sahne her yönüyle sunum aşamasına gelene kadar titiz bir planlama, hesaplama ile

(2) Aumont, Jacques, Montage Eisenstein (Londra: BFI and Indiana University Press, 1979), s. 41.
(3) Andrew, Dudley, Büyük Sinema Kuramları (Doruk Yayınları) (Oxford: Oxford University Press, 1976), s. 46.

belirleniyordu. Biyomekanik aynı zamanda psikolojik sorgulamaların ifade edilmesine fiziksellik kazandırılacak bir düzeye yükseltilmişti, bunun için Meyerhold'un aktörler için yetiştirme süreçleri içinde akrobatik çalışmalara ve fiziksel aktivitenin diğer formlarını içeren seanslara çalışmalarında yer veriyordu.[4] Eisenstein, 1921 yılında Sahne Yönetimi için Devlet Okulunda Meyerhold'un yönettiği çalışmalara katıldı, bu okulda temas kurduğu deneysel emprovizasyon (doğaçlama) ve işlevselci biyomekaniğin birleştirilmesine dayanan çalışmalar ile stilize edilmiş, performansa dayalı, pozitivist ve kendi yaptığının bilincinde olan yaklaşımlarla özellikleri belirlenmiş, atraksiyona dayalı kendi teorisini geliştirmeye çalıştı.[5]

Teatral anti-gerçekçiliğin ve Meyerhold'un etkisinin yanı sıra, Eisenstein'ın film teorisi aynı zamanda fizyolog İvan Pavlov'un davranışçı teorilerinden etkilenmiştir. Pavlov'un koşullu tepki (şartlı refleks) teorisi gözlenebilir davranışların kontrolüne ve öngörülmesine dayanmaktaydı. Genel olarak davranışçılıkta olduğu gibi, Pavlov'un fikirleri insan öznesinin determinist kavranışı üzerine inşa edilmişti, buna göre bireyin kontrollü uyarana karşı otomatik olarak şartlı bir tepki verebileceği varsayılıyordu. Eisenstein, devrimci fikirleri etkili bir şekilde bağrında taşıyarak izleyiciye iletilebilen tiyatro pratiği için nesnel bir temel sağlayabileceği umuduyla Pavlov'un şartlı refleks kavramını benimsedi.[6] Bununla birlikte, altında Pavlovyen refleksbiliminin yattığı insanın determinist kavranışı Eisenstein'ın daha sonraki teorisi ve sinema pratiği üzerinde silinemez ve sorun yaratan, kalıcı bir iz bıraktılar.

Pavlovyen psikolojinin etkisi Eisenstein'ın açıkça belirttiği gibi, yönetmenin başlıca sorumluluğunun izleyicinin 'arzu edilen yöne (ya da ruh haline) getirildiği' sanatsal üretimi amaçla-

(4) Barna, Yon, Eisenstein (Londra: Secker & Warburg, 1973), s. 55.
(5) Aumont, açık alıntı, s. 42-3.
(6) Leyda, Jay, Kino: A History of the Russian and Soviet Film (Londra: George Allen & Unwin, 1973), s. 194.

yan bir yaklaşımı benimsedi.[7] Bununla birlikte, kendini adamış bir komünist ve 'disipline uyan bir Sovyet vatandaşı' olarak Eisenstein, yeni Sovyet rejiminin pekiştirilmesi sürecinde önemli bir rol oynayan sanatsal pratiği geliştirmeyi arzuluyordu. Normlara uygun bir sanatsal teori ve pratiğin avukatlığını yaparken, bundan dolayı, idealize ettiği tutkusunun ürünü, sınırlı etkili ve ancak kabul edilebilir bir şeyin çok ötesine geçmeyi istedi, giderek izleyiciyi manipüle edebilmeyi amaçladı.[8]

'Atraksiyona dayanan montaj' olarak Eisenstein'ın ilk montaj teorisine şöyle referans verilir: 1923 yılında radikal avant-garde dergisi *Lef*'te basılan bir tiyatro manifestosunda bu tamlamayı ilk kez kullanmıştır.[9] Zaman içinde bu noktada Eisenstein Pavlovyen reflekbilimiyle çok daha haşır neşir olmak zorunda kaldı, 1923 yılındaki denemesinde atraksiyon modelinde içerilen fikirler, refleksbiliminden ziyade Meyerhold'dan miras olarak devraldığı pozitivizm ve deneyselciliğin birleşiminin daha çok etkisi altında kalmıştır. Bununla birlikte, 'Atraksiyonlar Montajı' denemesinde benimsenen yaklaşım tam olarak Pavlov'un düşüncelerine, Eisenstein'ın daha sonraki değerlendirmeleriyle karşılaştırıldığında, uç noktalara gidene kadar referans verilmektedir. Eisenstein'ın başlangıçtaki atraksiyonu kavrayışı sanatın altında yatan aksiyomlar ve birimlerden yola çıkarak temeli belirleyen öğeler üzerine Rus formalistlerinin yaptıkları vurgudan etkilenmiştir, formalistlerin 'bilimsel' yönteme olan önsel eğilimleri ile benzer türde Eisenstein'ın da bir mühendis olarak yetişmesi nedeniyle daha etkili oldu, formalistlerin yaklaşımları eğitim dünyasında gördüklerine yakındı.[10]

---

(7) Eisenstein, Sergey, 'The Montage of Attractions', Lef, 1923, no: 3 (June/July), Richard, Christie ve Taylor'un eserinde yeniden yayınlanmıştır, Ian (editörler), The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939 (Londra ve New York: Routledge, 1988), s. 87

(8) Seton, Marie, Sergei M. Eisenstein, a Biography (Londra: Dennis Dobson, 1978), s. 154.

(9) Aumont, açık alıntı, s. 42.

(10) Barna, açık alıntı, s. 61.

Bu etkiler Eisenstein'ın atraksiyonları 'saldırgan bir niteliğin' özel tipi olarak tanımlamaya götürdü, bu saldırgan nitelik teatral üretimi oluşturan bireysel olaylarda ve gestusların hepsinde can bulmaktadır, Eisenstein izleyici üzerindeki söz konusu 'saldırgan anların' etkisini 'matematiksel olarak hesaplayabileceğini'[11] umut ediyordu:

Bir atraksiyon, bizim anlayışımıza göre, herhangi bir gösterilebilir, kanıtlanabilir olgudur (bir eylemdir, bir nesnedir, bir fenomendir, bilinçli bir bileşimdir ve bunlar gibi başka şeylerdir), bu gösterilebilir olgular, izleyicilerin dikkati ve duyguları üzerinde kesin bir etki yaratabilir ve etkileri ispatlanabilir, diğerleriyle bileşime girer, üretimin amacı tarafından dikte edilen herhangi bir yöne izleyicilerin duygularının yoğunlaştırabilmesi onun karakteristik özelliğidir.[12]

Pavlovyen refleksbiliminden doğrudan etkilenmemiş olmasına rağmen, 'atraksiyonların montajı' matematiksel olarak hesaplanmış saldırganlık anları söylemiyle birlikte Pavlov'un pozitivist teorik modeli ile çok içerden uyum gösterir. 'Atraksiyonların Montajı' denemesinde bir başka yerde Eisenstein 'yasalar', 'doğrulamak' gibi terimleri kullanır, bu aşamadaki fikirlerinin karakterini ileri boyutlarda teyit etmektedir.[13]

Eisenstein aynı zamanda atraksiyona dair ilk kavrayışını sirk hareketlerinden türetmişti, orada her bir büyük hüner ve dayanıklılık isteyen hareket hem kendi içinde tamamlanır hem de maksimumu, stilize etkiyi yaratmak için sunulur. Tiyatro ve sinemaya bu yaklaşımı uygulamak için Eisenstein her bir sahne olayının ya da film çekiminin bir sirk 'atraksiyonu' gibi işlev görmesi gerektiğini ileri sürdü, bu hareket ya da çekim, doğası gereği dinamik olmalıydı ve izleyicinin dikkatini çekebilmek için sanatçının ya da sirkçinin eylemi güçlü ve çarpıcı olmalıydı.

(11) Taylor and Christie (1988), açık alıntı, s. 87
(12) Taylor, Richard (editör), The Eisenstein Reader (Londra: BFI, 1998), s. 35-6.
(13) Taylor and Christie (1988), açık alıntı, s. 87-88.

Oyun ya da filmin anlatısal yapısı o zaman böylesi atraksiyonların 'montajı' olarak yeniden kurulmalıydı ve inşa edilebilirdi.[14] Bununla birlikte, Eisenstein sirkten atraksiyon fikrini türetmiş olmasına rağmen, aynı zamanda atraksiyon fikri ve tipik bir sirkteki maharet gerektiren hareket arasında hayati bir ayrım da yaptı. Eisenstein'a göre, sirkteki 'kendi içinde tamamlanmaktadır (ve bundan dolayı) atraksiyonun doğrudan karşıtına dönüşür, göreli bir şeye, 'izleyicilerin reaksiyonlarına' dönüşür.[15] Başka bir deyişle, bir atraksiyon teatral performans ya da film içinde bitmiş bir form içinde varolmaz ve yalnızca izleyicinin zihninde nihai bir çözüme ulaşabilir. Bununla birlikte, Eisenstein'ın kariyerindeki bu noktadaki genel yönelim içinde bakarsak, izleyicinin çoğunlukla sahip olduğu özerklik düzeyini göstermez bu, izleyicinin verdiği tepki anlatısal atraksiyonun karakteri ve gücüyle koşullanmış olmaya devam eder.

Eisenstein'ın çatışmadan türetilmiş montaj ve atraksiyona dair modelleri bir hayli stilize edilmiş ve iddialı biçimde didaktiktir, başlangıçta teatral olanı ve film pratiğini geliştirmek için onları kullanmıştır. O aynı zamanda 'etkili bir yapı' olarak sanatsal avant-garde pratiğine yönelik bu tipi tasarladı, çünkü onun teorisinin ilkesel amacı izleyiciyi etkilemekti. Bununla birlikte, bu yönlendirici eğilimin bir yere kadar altıda oyulmuştur, çünkü filmin içindeki değişik atraksiyonların yalnızca tek tek özerklik düzeyine sahip olması yetmez, aksine 'keyfi olarak seçilmiş' olmalarının da gerekli olduğu konusunda Eisenstein ısrarla durmaktadır.[16] Atraksiyonun keyfi doğasına ve özerkliğine dair bu kaygı Eisenstein'ın şu inancına dayanıyordu: Atraksiyon bitmemiş bir karaktere sahip olmalıdır, çünkü anlamın nihai üretimine seyircinin katılmasının önünü açmak gerekir. Bununla birlikte, Eisenstein şu konuyu belirsiz bırakmıştır: Ta-

(14) Aumont, açık alıntı, s. 44.
(15) Taylor and Christie (1988), açık alıntı, s. 88.
(16) A.g.e.

mamlanmamış atraksiyonların böylesine rastlantısal seçilmiş toplamı, ki o buna 'serbest montaj' adını vermekteydi, eninde sonunda 'özgül nihai tematik bir etkiyi' tek bir vücutta birleştirebilir, asıl amaçladığı bunu başarabilmekti.[17]

Bu problemi çözmek için yaptığı ilk girişimde Eisenstein 'baskın olan' (dominant) fikrine başvurdu, bu kavram o zamanlar formalist dilbilimci çevrelerde geniş ölçüde tartışılıyordu.[18] 'Dominant' başlıklı 1927 yılındaki denemesinde Roman Jakobson, 'Edebi bir metin bir dizi farklı kodlarla uzlaşıyor olmasına rağmen, bunlardan birisi her zaman eserin bedeni üzerinde buna hizmet eden alt kodların etkileşimini düzenleyen, merkezde duran rolünü uygularlar' savını ileri sürdü.[19] Altta yatan üretici yapıların saptanması sürecinde, dominant olan fikri derin metinsel yapılar üzerinde Rus formalistlerinin odaklanmasının yankılarını taşır, Jakobson'un denemesi basıldıktan bir yıl sonra yayınlanan Vladimir Propp'un *Halk Masallarının Biçimbilimi* kitabında ortaya konduğu gibi, Propp'un 'işlev' ve 'üst-anlatı' kavramlarını kavrayış biçimiyle ilişkilendirilebilir bu yaklaşım. Bununla birlikte, Proppyen biçimbilimsel yöntembilim gibi, Jakobson'un dominant olana ilişkin fikri de aynı zamanda indirgemecilik potansiyelini paylaşmaktadır, bu Eisenstein'ın atraksiyonların montajına dair teorisine ilişkin önemli göndermeleri olmuş bir fikirdir.

Eisenstein Atraksiyonların montajını, başlangıç safhasında çatışma ilkesi yoluy[illegible] diğerine baskın yönüyle bağlay[illegible] filmi bir araya getirme yöntemi olarak kavrıyordu. Bununla birlikte, bu yaklaşımın bir sonucu çekimin diğer yönlerinin bir çekimden diğerine geçerken büyük oranda ihmal edilmesidir, filmin bedeninde gittikçe görünmez hale gelen 'baskın' olan uyarının çarpıcı bir şekilde iler-

---

(17) A.g.e.
(18) Andrew, açık alıntı, s. 58.
(19) Jacobson, Roman, 'The Dominant', Matejka L. Ve Pomorska K. İçinde (editörler), Readings in Russian Poetics (Cambridge, MA: MIT Press, 1971), s. 82.

letilmesinin yolunu geliştirmenin peşindeydi. Eisenstein, kariyerinin daha ileriki aşamalarında atraksiyonun yardımcı yönleri üzerine daha çok vurgu yapan 'baskın olan' kavramını kullanma anlayışı niteliksel değişime uğradı, bu onu film çekimini etkileşen atraksiyonların kapsamı için özel bir yer olarak düşünmeye götürdü, yalnızca baskın bir temayı taşıması için bir araç olarak düşünülmesinden farklıydı durum, bütün bunlar bir dizi değişik yolla geliştirilebilirdi. Eisenstein'ın atraksiyonu olgun döneminde kavrayışı şu öncüle dayanır: Atraksiyon hem çekimlerin içinde hem de arasında varolan tipte bir niteliğe sahiptir, bu formülleştirmeye göre, her bir çekim bir dizi görsel, işitsel ya da entelektüel atraksiyonu içerir, bunların hepsi diğerleriyle değişik ilişkilere hem evrilir hem de yeni ilişkilere girer.

Eisenstein başlangıçta atraksiyonların montajını beş büyük eksende bir filmin düzenlenmesine uyguladı, bunları 'metrik', 'ritmik', 'tonal', 'üst-tonal' ve 'entelektüel' montaj sistemleri olarak tanımlamıştır. Metrik montaj farklı uzunluklardaki çekimlerin bir araya getirilmeleri yoluyla üretilir, ritmik montaj adımın yönü, hareketin farklı tiplerini içeren çekimlerin bir araya getirilmesi yoluyla geliştirilir. Bununla birlikte, metrik ve ritmik montaj göreli olarak kolay kavranabilir ve en doğrudan haliyle kurgulanmış sekansların inşa edilmesinin araçlarıdır, tonal ve üst-tonal montajın kategorileri daha soyuttur ve sonuç olarak kavranmaları da daha zordur. Tonal montaj esasında bir sahnenin ya da dizi çekimin genel atmosferine gönderme yapar. Tonal montaj baskın 'tondur', içindeki tek tek çekimlerin karakterini renklendirir. Üst-tonal montaj filmin daha geniş bölümlerine tonal montaj ilkesini yayar ve hatta bir bütün olarak filmin geneline genişletir. Bütün bu dört montaj kategorileri atraksiyonlar montajını geliştirme sürecini şekillendirmek için entelektüel montajın geneli boyunca etkinlik gösterir (müziğin kompozisyonları ve diyalektik yapılarının birbirine bağlanması ile entelektüel montaj yapılır, bunlara daha sonra referans verilecektir).

Montajın bu dört kategorisi, Eisenstein'ın filmlerinde kurgulanmış anlatı salkımını inşa etmek için referans verilirken kullanılmasına rağmen, beşinci olan entelektüel montaj en önemli teorik uzantıları olan niteliğini kazanır.

Eisenstein'ın entelektüel montajı kavrayış şekli bir dizi kaynaktan türetilmiştir, bunların arasında Marksist diyalektik materyalist felsefesi de vardır ve şu varsayıma dayanır: Eğer radikal olarak farklı anlatısal içeriklere sahip iki çekim birbiriyle bağlantılı hale getirilirse, seyirci yalnızca ikisini sembolik anlam düzeyinde ilişkilendiren yeni bir kavram aracılığıyla onların ilişkisini açıklayabilir. Entelektüel montajın çok iyi bilinen bir örneği Eisenstein'ın *Stachka (Grev,* 1924) filmindeki bir sahnede bulunabilir, orada bir kazağın bir çocuğu öldürmesine dair çekimlerin sekansı bir mezbahada öldürülen, kesilen bir boğanın sekansıyla kurgulanmıştır. Her iki çekim tamamen farklı mekânsal-zamansal ve anlatısal çevrelerde geçiyor olduğu için, onları anlamlı bir bütün içinde bağlama araçları soyut bir 'kıyım' fikriyle ya da 'kasaplık' fikriyle olabilir. Eisenstein özellikle entelektüel montajın bu sekansından çok memnun olmuştur, *Film Duyumu* kitabında bunu enine boyuna tartışmıştır.[20]

Eisenstein'ın montaj teorisinin formalist doğasına rağmen, özellikle de entelektüel montaj kavramına rağmen, onun filmleri yalnızca yalıtılmış modernist montaj anlarını içermektedir, filmlerinin çoğu daha konvansiyonel kurgu yapılarından inşa edilmiştir. *Grev* (1924) ve *Ekim* (1928) gibi filmlerde örneğin modernist montaj sekansları dramatik ya da duygusal zirve anlarına çoğunlukla dayanmaktadır, filmin bedeninin tümüne yayılmaz, oysaki Vertov'un daha sonra *Kameralı Adam* (1929) filminde yapmaya çalıştığı, yoğunluğu bütün filme yaymaktır. Bu kısmen Eisenstein'ın *Kameralı Adam*'a dair 'sine-holiganizm'[21]

---

(20) Taylor (1998), açık alıntı, s. 38-9.
(21) Petric, Vlada, Construtivism In Film: The Man with the movie Camera, A Cinematic Analysis (Cambridge University Press, 1987), s. 17

reaksiyonunu vermesine benzer, kısmen de bir bütün halinde uzun metrajlı filmin kompozisyonu için yeterli bir temel sağlamayan atraksiyonların montajına dair kendi ürettiği kavramsallaştırmayı gerçekleştirmenin peşine düşmesindendir, nihai aşamada daha sonraki çalışmalarında açık avant-gardçı bir yaklaşımı daha az benimsemeye onu ikna etmiştir.

Eisenstein'ın başlangıç dönemindeki atraksiyonların montajına dair teorisi ile daha sonraki filmleri arasında bir dizi önemli farklılıklar vardır, bu farklılıklar önceleri bilişselci ve materyalist estetikten, daha sonraları duygusal belirlenimsizlik ve organik kaynaşma kavramlarına dayanan 'epistemolojik bir kaymayı' inşa edecek kadar büyük oldukları iddia edilmiştir. Örneğin, David Bordwell şunu ileri sürdü: Eisenstein'ın kariyerinde 1923-30 ile 1930-1948 dönemleri arasında 'açıkça görünen iki farklı dönem var', şu 'iki özerk teori' bu dönem boyunca eserlerinde açıkça gösterilebilir.[22] 'Epistemolojik kopuş' fikri 1970'lerin ortasında gözde bir konu haline geldi ve Fransız filozof Louis Althusser'in etkili olmuş iddiası 1965 yılında yayınlanan *Marx İçin* adlı eserinde gündeme getirildi. Sinemadaki bu tür tezler büyük oranda o eserde ortaya konulanlardan türetilmiştir, Althusser'e göre epistemolojik kopuş ilk dönem (hümanist) ve daha sonraki dönem (materyalist) olan Marx'ın eserleri arasında gösterilebilirdi. Althusser'i izleyerek ve Althusseryen terminolojiyi kullanarak, Bordwell epistemolojik kopuş kavramını Eisenstein'a uyguladı, ama bunu yaparken Althusser'in geç dönem Marx'ına ilişkin önceliğini tersine çevirdi, çünkü onun iddiasına göre ilk dönem 'materyalist' Eisenstein daha sonraki olgun Eisenstein'a tercih edilebilirdi, çünkü daha sonraki dönemde 'gerileyerek Romantizmin bakış açısına' sığınmıştı.[23] Bununla birlikte, hem 1970'lerde Bordwell bunları yazarken hem de daha sonrasında,

(22) Bordwell, David, 'Eisenstein's Epistemological Shift', Screen (Winter, 1974/5), vol. 15, no. 4, s. 32-3.
(23) A.g.e., s. 41.

1930 sonrasında Eisenstein'ın düşüncesinde radikal bir dönüşümün meydana geldiği iddiasına pek çok eleştirmen karşı çıktı, kanıtların söylediği epistemolojik kopuştan çok daha farklı olan tutarlı bir düşünce var karşımızda, her ne kadar sürekli düşünce sistemi evrim geçirmesine rağmen, Eisenstein'ın filmlerinde ve yazılı çalışmalarında düşünce sisteminin tutarlı geliştiği gösterilebilir.

1930'lar boyunca Eisenstein'ın fikirlerinin evrim geçirmesinin bir nedeni, kendi çalışmalarının Marksist diyalektik materyalizmin teorik ilkeleriyle tutarlı bir zemine oturtmak arzusu ile gittikçe daha fazla şekillenmiştir.[24] 1935 yılında Eisenstein gibi angajmanı olan Rus entelektüelleri üzerinde diyalektik materyalizmin etkisi iki önemli ve yetkili yayının ortaya çıkmasıyla pekiştirilmiştir: Rusçaya yapılan ilk çeviri Engels'in *Doğanın Diyalektiği* adlı eseridir, diğeri ise Stalin'in *Diyalektik ve Tarihsel Materyalizm* adlı eseridir.[25] Marksist felsefenin bu eserleri diyalektiği bir dizi formel 'yasalar' içinde sistematize etme girişimleridir, iddia edilenlere göre, bu formel yasalar bütün insani ve doğal etkinlikleri belirliyor görünmektedir.

Sovyet sosyalist gerçekçiliğinin güçlenmesinden kısa bir süre sonra böylesi metinlerin ortaya çıkması, 1934 yılında yeni Sovyet devletinin resmi estetik doktrini olarak sosyalist gerçekçilik Eisenstein'a şunları düşündürdü: *Diyalektik ve sosyalist gerçekçiliğin bir sentezi doğru bir Marksist teorinin ve sinema pratiğinin geliştirilmesi için temeli sağlayabilir.* Eisenstein başlangıçta diyalektiğe dayanan genel bir film teorisi kurmanın yollarını arıyordu, aynı zamanda Marx'ın *Kapital* adlı eserinin bir film versiyonunu üretme planları yaptı, öyle umut ediyordu ki diyalektik ilkelerden yola çıkarak bu yapı kurulabilir, 'böylelikle sıradan bir işçi ya da köylü diyalektik bir tarzda *Kapital*'i anla-

(24) Seton, açık alıntı, s. 322.
(25) Aumont, açık alıntı, s. 66.

yabilir.'[26] Bununla birlikte, böylesine iddialı ve meydan okuyucu projelerin hiçbirisi gerçekleşmemiş olsa bile, Eisenstein 1930'lar boyunca diyalektik materyalizm teorisi üzerinde çok yoğun olarak çalıştı.

Eisenstein'ın daha sonraki çalışmalarını özellikle etkileyen diyalektiğin bir yönü, diyalektiğin doğal bir güç olduğu ve yaşamın her alanına yayıldığı fikrinden esin almıştır. Bu formülleştirme film içinde düzenleyen bir fikir olarak 'baskın olana' dair daha önceki kavrayışında küçük değişiklikler yapmasına neden oldu, bir yöntembilimsel model geliştirdi, bu model içinde tek bir 'yaşam kuvveti' ya da 'ilke' bütün filme nüfuz edebilirdi.[27] Sanat eserinin sentetik birliği üzerine yapılan bu vurgu pek çok bakımdan Eisenstein'ın daha önceki tonal ve üst-tonal montajı kavrayışının genişletilmesidir, bu arada tek bir 'ilke' fikri çekimlerin her birinin ve bütününün karakterini belirleyen 'nitelik' olarak atraksiyona dair yapılan daha önceki model ile benzerliği paylaşmaktadır. Bununla birlikte, 'tek bir yaşam kuvveti' fikrinin benimsenmesi daha önceki aşamalarda, *Grev* (1924) ve *Potemkin Zırhlısı* (1925) adlı eserlerinden çok daha farklı olan filmlerin ortaya çıkmasına, epizotlardan oluşan anlatım ve böylesi filmlerin tablolardan oluşan tarzı yerine, Eisenstein'ın sonraki filmlerinde daha bütünleşik ve doğrusal biçimlere yöneldi, filmler çok daha az modernist özellikler taşımaya başladı.

Bir 'atraksiyonun' ya da çekimin göreli özerkliği üzerine her zaman yaptığı vurguya rağmen, kariyeri boyunca her zaman nihai aşamada birleşik durum haline filmleri dönüştürmek Eisenstein'ın başlıca kaygısı olmuştur. Zaten iddia edildiği gibi, Eisenstein'ın ideal estetik birliğe ilişkin kaygıları sembolizm ve romantizmin onun üzerindeki etkisinden kaynaklanmaktadır, bu etki o boyutlara ulaştı ki Eisenstein 'sinema içindeki en

(26) Seton, açık alıntı, s. 153.
(27) Andrew, açık alıntı, s. 65.

büyük sembolist sanatçı olarak' tanımlanmaktadır.[28] Ne var ki Eisenstein'ın estetik birliğe dair kavramlar hakkındaki kaygıları şu inanca derin bağlılığında kendi köklerini buluyordu: Sosyalizmin varlık nedeninin önünü açmada sanatın olumlu bir rol oynayabilmesi için, sanat tutarlı bir ifade şartını ilk önce sağlamak zorundadır. Diyalektik materyalizm üzerine çağdaş tartışmalarla bağlantı içinde bütünleşik bir sanat eserine yönelik ilgisini ortaya çıkarmak için, Eisenstein yüzünü Engels'in *Doğanın Diyalektiği* ve diğer temel Marksist metinlerde içerilen bütünlüğün kavranışına çevirmiştir.

Doğanın Diyalektiği adlı eserinde Engels tarafından konan organik bütünlük modeli, 'karmaşık bir organizma dinamik bir hücresel farklılaşma sürecinin sonucu olarak evrim geçirmiş olsa bile, o organizma içindeki her bir hücre kendi kökenindeki, üretici kimliğini ya da 'birleştiren ilkesinin' karakterini saklı tutacaktır' fikrini kendine öncül olarak almıştı.[29] Eisenstein'ın 'tek bir dışavuran ilke' kavramını benimsemesi bu fikirden türetilmektedir. Engels'i izleyerek, bütün maddeye ve düşünceye yayılan hayat verici ilke olarak diyalektiği düşündü ve bu hayat veren kuvvetin ya da 'hareketin' ya da 'ilkenin' sanat eserlerinin temelinde yattığını ileri sürdü.[30]

Belirsizlikleri kaldıran elemanlara dayanan sürecin diyalektik modeli hem birlik hem de çelişki ile karakterizedir, bütün bunlar da daha sonraki Eisenstein'ın film formu üzerine kurduğu teori üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Bununla birlikte, fikirlerini geliştirirken, sembolist estetiğin etkisi altında, Eisenstein ilkinin önemine ya da birleştirici ilkenin önemine daha fazla vurgu yapmaya başlamıştır, hepsini-belirleyen ve ya-

(28) Taylor, Richard an Christie, Ian (editörler), Eisenstein Rediscovered (Londra ve New York: Routladge, 1993), s. 103.
(29) Engels, Frederick, 'Introduction to Dialectics of Nature', Marx Engels: Seçme Eserler içinde, (Londra: Lawrence and Wishart, 1968), s. 348.
(30) Eisenstein, Sergei, The Film Sense (San Diego, CA, New York ve Londra: Harcourt Brace & Company, 1975), s. 169.

yılan 'birleştirici ilke' üzerine yaptığı bu vurgu ile Eisenstein gittikçe daha çok resmi Ortodoks çevrelerde benimsenen diyalektik kavrayış biçimlerinden ayrılmaya başladı. Daha sonra göreceğimiz gibi, ilk bakışta bu açık şekilde önemsiz felsefi ayrılık ilerleyen aşamalarda Eisenstein'ın Sovyet yerleşik anlayışı ile ilişkisinde çok önemli farklı anlamlar kazanacak durumlara yol açtı.

Felsefi olarak yerleşik anlayıştan böylesine bir çıkışın yanı sıra, Eisenstein ile Sovyet otoriteleri arasında çok hızlı biçimde sürtüşmenin ortaya çıkmasına vesile olan bir başka tartışma başlığı, Eisenstein'ın sembolist tarzı ve tematik motifleri kullanmasıydı. Film formuna ilişkin Eisenstein'ın geç dönem teorisi bütün maddeye rengini veren canlandırıcı ilke olarak diyalektik fikriyle organicism[*] (organikçilik/örgenselcilik) ilkesini birleştirmesidir, bundan ortaya çıkan şey romantik ya da sembolik sanat ile normal olarak ilişkili olan teknikler ve temalar üzerinde duran film teorisi olmuştur. Bununla birlikte, resmi Sovyet görüşüne göre 'dekadant' bir burjuva hareketi denilen şeyden etkilendiği söylenilerek Eisenstein için sürekli güçlük yaratan bir kaynağa dönüştüğü ispatlanmıştır. Söz konusu güçlükler 1928 gibi erken tarihlerde ortaya çıkmıştır, o zaman *Ekim* (1928) filminin aşırı derecede 'sembolist içeriği' nedeniyle şiddetli eleştiriye uğramıştı,[31] bu eleştiriler 1930'lar ve 1940'lar boyunca devam edip durdu.

Eisenstein'ın daha sonraki filmleri ve yazıları içindeki sembolist yönelim aynı zamanda gerçekliğin temel yönlerini temsil etmek ya da temel yönlerine yakınlaşmak için filmin yapabile-

(*) Organicism: Vücutta mevcut her organın kendine has bir yapı gösterdiğini ileri süren görüş. Tüm hastalıkların ve hastalık belirtilerinin, zihni ve psişik bozukluklar da dahil somatik kaynaklı olduğunu ileri süren görüş. Bir organizmanın bütününün düzenlenmesinin organizmanın tek tek organlarının işleyişinden daha önemli olduğunu savunan teori. Topluma yaklaşımlarda ya da evrenin değerlendirilmesinde onlar sanki bir organmış gibi ele alan teori. Toplumun özerk bir varlık olduğunu, bu varlığın da yaşayan bir organizma gibi çalıştığını ileri süren teori.

(31) Taylor (1998), açık alıntı, s. 79.

cekleri hakkında ütopik sonuçlara ulaşmasına neden oldu. Örneğin, Eisenstein eğer bir film diyalektiğin yapısıyla uyum içinde olabilmesi için düzenlenirse –Engels'in *Doğanın Diyalektiği* adlı eserini okumasının ardından bir yapının temel bir ontolojik statüye sahip olduğuna inandı– o zaman o film diyalektiğin tam da kendisi haline gelebilirdi. Bu yaklaşım metafiziksel aşkın bir karışımdan oluşan ütopik bir felsefeye karşılık gelmektedir, bu metafiziksel aşkınlığın içine dalış bir eleştirmenin iddia ettiği şekliyle 'içinde izleyicinin, filmin ve Eisenstein'ın hep birlikte katıldıkları, içinde vecd halinde tanımsız hale gelinceye kadar insanın kendini kaybetmesini sağlamayı amaçlamaktadır'.[32] Eisenstein'ın film teorisinin bu metafiziksel yönü temelinde Marksist olmaktan ziyade sembolist ya da idealist olarak kuramsallaştırıldığına işaret etmektedir, bu Eisenstein'ın mistik, dinsel ve akıl-dışı olana yönelik ilgisini açığa çıkarmaktadır.[33]

Eisenstein'ın gittikçe artan bütünlüğe dair organikçi kavrayışa yönelik kaygılarına rağmen, onun daha sonraki estetik çalışmaları filmsel kompozisyona yönelik bir teori geliştirmek arzusu ile şekillenmişti, estetik birliğe vurgu yaparken aynı zamanda diyalektik çelişki ilkesine de can vermiştir. Eisenstein'ın tek tek çekimlerin birbiriyle zıtlık içeren özerkliklerini koruyarak bir film formu modeli geliştirmeye yönelik ilk girişimi, yine de bir bütün olarak filmin parametreleri içinde özerkliklerini korumalarına rağmen 'karmaşık bir topluluk' olabilmesiyle mümkündür:

Kasıtlı olarak ensemble (topluluk) terimini kullandım... uygun orkestrasyonlar yoluyla tek tek ifadelerin becerikli bir dengesi... böylelikle filmin ifadeci araçlarının oluşturduğu tam karmaşık bütün, onları bütünün çerçevesi içinde her birini etkili yapan unsur haline getirir... Şunu tekrar ediyorum, buradaki ustalık, ifade edici araçların her bir elemanını en uç noktaya

(32) Aumont, açık alıntı, s. 65.
(33) Seton, açık alıntı, s. 150.

kadar geliştirebilme yeteneği anlamına gelir, aynı zamanda orkestrasyonunu yapabilme, her bir tekil olanı önleyebilmek için bütünü dengeleyebilmek, topluluğun birliğinin altını oyan tek tek elemanlar olmasını engellemek, kompozisyonal bütünün birliği sağlamak.[34]

Eisenstein'ın ortaya koyduğu gibi, buradaki her 'tekil ifade' en ileri noktaya kadar geliştirilebilir, her bir çekim, tema ve ton tek tek ifadeci, canlı ve etkili hale getirilebilir. Bununla birlikte, bir hayli ifadeci birimler bütün içindeki elemanların beceriyle dengelenmesi yoluyla nötrleştirilebilir, böylelikle birleşik estetik yapının ortaya çıkması güçlendirilebilir.

Eisenstein aynı zamanda şunu ileri sürdü: Böylesine ifadeci birimlerin birleşik bir bütüne orkestrasyonu, tez ve sentezin antagonistik evrimi ile karakterize olmuş biçimde diyalektik gelişmenin mantığı dahilinde belirlenmelidir, böylesi bir mantık derin yapısal, anlatısal filmin mantığı içine yerleştirilebilir. Bu nedenle süreç karşı noktasına evrilebilir, bu süreçte 'temalar bir diğerinin içine nüfuz eder ve iç içe dokunur', bunlar ise filmin nihai estetik yapısını belirlemelidir.[35] Bu formülleştirme Eisenstein'ın anlatının genel yapısın içinde 'stilize edilmiş' ve 'biçimci' olarak tematik evriminin böylesi içsel mantığından dolayı akmayan filmleri eleştirmeye yöneltti, daha önceki haliyle bir filmin içindeki 'kompozisyonun her nüansı' film biçimine biçimci yaklaşım olduğunu düşündüklerinden, böylesi bir mantıktan kendi köklerini bulmasına dayanarak, kendi montaj teorisini giderek farklılaştırdı.[36]

Eisenstein burada biçimciliğin kendince olumsuz yanlarını özellikle 'tema' fikrinin yorumuna dayandırdı. Eisenstein temayla filmin içeriğinin oluşmasıyla ilgili fikirlerini anlatıyor, Ei-

(34) Eisenstein, Sergei, 'Colour Film', Notes of A Film Director adlı makalesinde, (New York: Dover Publications, 1970), s. 120.
(35) Eisenstein, Sergei, film essays (New York and Washington: Praeger Publishers, 1970), s. 158.
(36) A.g.e.

senstein'a göre, yönetmenin 'başlıca' görevi böylesi bir içeriğin oluşmasını sağlamaktır. Eisenstein için, bu yalnızca estetik bir görev değildir, aksine Marksist yönetmenin arzusu kendi filmini siyasal olarak önemli ve toplumsal geçerliliği olan konulara dayandırarak harekete geçen bir bağlılığı üstlenmektir. Uygun tematik çatı yerleştirildiği zaman, resimsel ve anlatısal kompozisyonun biçimsel 'ritmik oranları' o zaman uygulanabilir. Bu doğru biçimde başarıldığı yerde, filmin ritmik oranları filmin temasından ve onun diyalektik evriminin 'içsel içeriği'nden akacak, kendini ifade edecektir, tatmin eden, birleşik estetik biçimi ortaya çıkacaktır.[37] Diğer yandan, eğer filmin ritmik oranları temanın içsel içeriğinde can bulmuyorsa, aksine üretilmiş stereotipler ya da ideolojik söylemlerin oluşturduğu beden olarak film boyunca kendini gösteriyorsa, o zaman 'biçimcilik' kaçınılmaz biçimde ortaya çıkacaktır. Bu film biçiminin 'diyalektik' modeli aynı sistematik doğayı paylaşır, bu da Eisenstein'ın daha önce ortaya attığı atraksiyonlar montajına dayanan modelinin karakteristik yanıdır. Bununla birlikte, içinde fikirler ya da 'temalar' ile bilişsel karşılaşmadan ziyade sezgileri uyandırma ile ilgiliyse, o zaman atraksiyonlar montajından karmaşık topluluk farklılaşır. Buna ek olarak, karmaşık topluluk atraksiyonlar montajıyla ilgili durumdan daha çok birleşik bir estetik modeldir ve daha belirsiz tarzda ideolojik söylemi yerleştirir.

1930'lar boyunca Eisenstein film biçimine yönelik üç ayrı yaklaşım geliştirdi, bunların hepsi karmaşık topluluk fikrinden türetilmiştir ve yine hepsi karakter yönünden önsel olarak sezgilere ve ilişkilendirmeye dayanır. Söz konusu estetik modellerin ilki 'içsel monolog' denilenidir, Eisenstein bunu James Joyce'un *Ulysses* romanından türetmiştir (1922). *Ulysses* içinde, Joyce 'bilinç akışı' içinde zihnin yarattığı içsel monologlar yöntemini temsil etmek için etkileyici ve çağrışımsal tarzda diyalogu yapının içine yerleştirdi. Eisenstein şuna inandı: Sesli film

(37) A.g.e., s. 157

bu yaklaşımı daha ileriye götürebilir, 1930 yılında Paris'te Joyce'u ziyaret ettiği zaman, romancıyla film aracı içinde nasıl resmedileceği üzerine tartışmalar yaptılar.[38] Maalesef, Eisenstein'ın Joyce'tan yola çıkarak çağrışıma dayanan temsil modeli kısa sürede Sovyetler Birliğindeki eleştirmenler tarafından saldırıyla karşılaştı, onlar *Ulysses*'in kabul edilemez modernist idealizmin bir örneği olduğunu düşünüyorlardı. Örneğin 1934 yılında, Sovyet Yazarlar Kongresi Joyce'u dekadant (çöken) bir entelektüel olarak kötü bir şekilde andı, bunun ardından Eisenstein gittikçe daha fazla içsel monologdan, Joyce'un yönteminden ilham almayı terk etmeye zorlandı.[39]

Eisenstein'ın 1930'lar sırasında keşfettiği zihinsel temsilin ikinci modeli ilkel dönemin- mantığı ya da 'yaban' düşünceye dair teorilere dayanıyordu, bunlar Fransız antropolog Lucien Levy Brühl gibi figürlerle ilişkiliydi. Levy Brühl'ün *İlkel Zihniyet* (1930) adlı eserinden Eisenstein'ın türettiği temel düşüncelerden birisi bir şeyin ardındaki 'ilke'dir, Levy Brühl'ün iddiasına göre, taklidi temsilin ilkel sistemleri içinde bulunabilir bunlar. Levy Brühl, ilkel kültürler içinde, temsili form gibi şeyler yüzeydeki görünümünü resmetmek için kullanılmıyordu yalnızca, aynı zamanda temsil edilen doğanın 'ilkel genelleştirilmesini damıtmak için yerleştirilebilirdi' iddiasında bulundu. Böylelikle, temsili form içinde can bulduğu zaman, Levy Brühl'ün 'duyusal düşünce' olarak referans verdiği şey tarih öncesi çağlara ait genelleştirmenin daha çok sezgisel temsilleriyle ya da 'ilke'siyle analiz ve tasviri birbirine bağlıyordu, Levy Brühl bunun daha çok bilişin bütünsel formuna karşılık geldiğini, düşüncenin çağdaş biçimlerini karakterize ettiğini iddia etti.[40]

'İlke' o zaman tekil temsilin bir yönüdür, ona genel önemini kazandırır, temsil edilen şeyin doğasını, karakterini ya da özünü

(38) Seton, açık alıntı, s. 148.
(39) Bordwell, David, The Cinema of Eisenstein (Cambridge, MA ve Londra: Harvard University Press, 1993), s. 170.
(40) A.g.e., s. 172.

en kısa halinde verir.[41] Levy Brühl'ün ardından giderek, Eisenstein şu iddiada bulundu, ilkel taklidi temsiller içinde, *Lescau* ve *Cueva de los Caballos* mağaralarında bulunanlar gibi, 'çizginin' kullanımı yoluyla genelleştiren ilke gerçekleştirilebilir ve belirtileri açığa çıkabilir. Eisenstein'a göre, doğrusallık algının temel yönlerinden birisidir, görsel algı edimi içinde göz algılanan bir dizi nesnenin üzerinden geçerek onların bir diğeriyle ilişkisini oturtmak için gezinir. Levy Brühl'den sonra yine Eisenstein algı ve doğrusallık arasındaki bu ilişkinin Lescau ve başka yerlerde bulunan ilkel mağara resimlerinin doğrusal karakterini belirlediğine dair iddiasını sürdürdü.[42]

Eisenstein buradan yola çıkarak şu iddiasında ısrarlı oldu: İlkel sanatta genelleştiren ilkenin resmedilmesi, sanatsal pratik henüz tam olarak karmaşık temsili araçlarını geliştirmek zorundaydı ve sonuç olarak ise ampirik olarak algılanan gerçekliğin resmedilmesiyle yakından ilişkili olmak zorundaydı; çağdaş sanatın daha büyük karmaşıklığı ve entrikalı yolları kullanabilmesi aynı ilkenin hem ampirik olarak hem de çok daha soyut doğrusallık kategorilerini kullanmak yollarıyla kendini dışa vurabilirdi. Film sanatı içinde doğrusallık rolünü Eisenstein'ın kavrayışı bundan dolayı hem görsel olarak kanıtlara hem de altta yatan, derin yapısal, düzenlemeyle ilgili aygıtlar gibi doğrunun kavranmasına dayandırılabilirdi. Çizgi hem görsel kompozisyonları anlamlı yapılar biçiminde düzenleyebilir hem de filmin bütün yönlerini organik bir bütünlüğe bağlayan bir filmin yüzeydeki görünümünün altında yatabilir.

Eisenstein'ın Filmin içine yerleştirilmiş bir iskelet olarak kavrayışı, onun Joyce'tan türettiği iç monoloğun bir hayli çağrışıma dayanan ve paradigmatik modeline geçebilmesini olanaklı kılmıştı, çok daha büyük bir kompozisyonal ve anlatısal düzenleme yapabilme düzeyini içerecek şekilde film formuna yönelik

(41) Taylor (1998), açık alıntı, s. 188.
(42) A.g.e., s. 178.

bir kavrayış geliştirebildi. Levy Brühl'ün duyusal düşünce ve ilke kavramlarına dayanan film formu teorisi aynı zamanda Eisenstein'ın Joyce'tan türettiği daha etkileyici ama yapısı daha az yerleştirilmiş modelle karşılaştırıldığında, onun sürüp giden organikçilik düşünceleri ve bütünlüğü koruyabilme çabaları daha kolayca kompozisyonal kesinlik düzeyini güçlendirecek sentezler yapabilmesine neden oldu.

Eisenstein ilkel düşünce üzerine teorilere dayanan estetik modeli benimsemesinin resmi olarak Joyce-tarzı avant-gardçılığın daha önceki versiyonunun güçlendirilmesine dayanan modelle karşılaştırıldığında resmi olarak daha affedilebilir olduğunu ispatlayabileceğini umut etmesine rağmen, gerçek durumun böyle olmadığı ispatlandı, kısa süre sonra çok saldırgan eleştirilere uğradı: Onlara göre ilkelcilik ile siyasal olarak gerici bir sürecin parçası haline geldiği düşünülüyordu ve yarı-dinsel ikonografiye dayanarak ise ideolojik hata yapmıştı. Böylesi eleştiriler 1937 yılında doruk noktasına ulaştı, Eisenstein'ın *Bezhin Lug (Bejin Çayırı)* adlı filmine karşı çok yıkıcı eleştiriler yapıldı, diğerlerinin arasında resmi eleştirmen Boris Şumyatski Eisenstein'ın filminin 'sanatsal-olmayan ve siyasal olarak anlamsız' olduğunu ilan etti.[43] *Bejin Çayırı* nihai aşamada Sovyet Sineması Baş Direktörlüğü 'GUKF) tarafından yasaklandı, elbette Şumyatski'nin isteğiyle hem de.[44]

Bejin Çayırı filmine karşı kampanya ilerlerken, Eisenstein yaptığı 'hataları' için özür dilemeye zorlandı ve Levy Brühl tarzında filmde kullanılan duyusal düşüncenin 'aşırı sembolizme' ve 'biçimciliğe' yol açtığını kabul etmek zorunda kaldı. Aynı zamanda *Bejin Çayırı* filmindeki karakterlerin ve olayların onların özgül sosyo-tarihsel bağlamıyla ilişkilerini gizlemesinden sorumlu kişi olduğunu da 'itiraf etti': gizlenilen şey de Stalin'in

(43) Shumyatsky, Boris, 'The Film Bezhin Meadow' Taylor and Christie içinde (1998), açık alıntı, s. 380.
(44) A.g.e., s. 378.

tarımda uyguladığı kollektifleştirme programıydı. Sosyalist gerçekçiliğin 'en tipik yönlerinin' böylesine eksik oluşu ve idealist sembolizme açık bir şekilde başvurulması *Bejin Çayırı*'nın yasaklanmasına yol açtı, Eisenstein kendi filmlerinin 'başlangıç düzeyinde anarşi' içerdiği için kamuoyu önünde aşağılayıcı bir şekilde özür dilemeye zorlandı.[45]

1937 yılında eleştirilere yanıt olarak, büyük oranda onlardan etkilenmiş şekilde, aynı zamanda *Bejin Çayırı* meselesinin çığırından çıkmasıyla, Eisenstein üçüncü bir estetik temsil modeli geliştirdi: bu da çağrışımsal imgeye dayanıyordu. İçsel monolog ve duyusal düşünce modelleri gibi, Eisenstein'ın 'imgeci' sinemayı kavrayışı bilişselci öncüllere dayanmaktan ziyade sezgici bir kavrayışa dayanmaktadır, Eisenstein 'imgeyi' çağrışımları zengin bir fikir olarak tanımlamaktadır. Böylelikle, bir film içindeki bazı şeylerin temsili insan deneyimi içinde imgenin konumu ve tarihinin bir sonucu olarak onu çoğaltan değişik çağrışımları ve yan anlamlarıyla bağlantı içinde gösterildiği zaman onun doğru 'imgesi' olur.

İronik biçimde 'ilkenin' ve 'hattın' kavranış biçimleri birleştirildiği zaman, yalnızca Eisenstein'ın 'imgeci' sinema formülleştirmesi bir hayli çağrışımsal, ifadeci ve film yapmaya dair sembol-yüklü teori ve pratikle sonuçlanmaz, aynı zamanda *Bejin Çayırı* üzerine Eisenstein'ın çok ağır biçimde cezalandırılmasına ve eleştirilmesine rağmen, Joyce'tan miras alınan daha önceki evredeki avant-garde modele doğru bir kaymaya da işaret ediyormuş gibi görünür. İki model arasındaki belirleyici farklılık şudur, Joyce-vari model temelinde öznel deneyimin temsiliyle ilgilidir, 'imgeci' sinema bireylerin, nesnelerin ve olayların özel temsilleriyle ilişkilendirilebilen daha çok nesnel çağrışımlara ve yan anlamlara odaklanır. Bununla birlikte, her iki model *Bejin Çayırı*'nda kullanılan duyusal düşüncenin modeli gibi içsel olarak 'biçimci' kalmaya devam eder.

(45) Taylor (1998), açık alıntı, s. 139.

Bir film içinde 'ilkenin' derin yapısal 'iskeletinin' gösterilebilir olduğu fikri aynı zamanda Eisenstein'ı belirli bir yaratıcılık/yazarlık kavrayışını benimsemeye yöneltti. Eisenstein için, yönetmen yazar evrim geçiren bir filmin 'teni' yoluyla görebilme yeteneğine sahiptir, filmin 'esas kemik yapısı' ortaya çıkarılabilir. Bir fenomenin 'genelleştirilmiş özünü' işte bu yetenek filmin bünyesine yerleştirmektedir, ardından o özün etrafında tematik çizgileri genelleştirmek ve çağrışıma dayalı yan anlamlı imgelerin yapısını inşa etmek gelir, bunlar ise bir film yönetmeninin aktivitesinin kalbinde yatan şeylerdir.[46] Hem diyalektik materyalist hem de romantik olan durumda olduğu gibi, yaratıcı yazarlığın dışavuran gerçekçi kavrayışları, bundan dolayı da Eisenstein'ın film yazarlığı teorisi, şu kavrama dayanır: Yönetmen ilk önce kendisinden bağımsızca varolan süreçlerin peşine düşer, ardından bu süreçlere karşılık gelen estetik yapıları yaratmaya devam eder. Estetik kompozisyon ile diyalektik arasındaki ilişkiyi Eisenstein'ın ortaya koyuş şekliyle, estetik form tamamen yeni olan bir şeyi şekillendirenden ziyade diyalektiğe karşılık gelmektedir, Eisenstein'ın daha sonraki yazar haliyle aracıya ilişkin kavrayışı, 'yazar gerçekliği dönüştürebilir' tartışmasına/savına karşı çıkmaya onu götürdü, yazarın algılayan bir gözlemci olduğu görüşünü savundu ve şu damardan devam edebildi: Yazarın aracılığı ile nesnel estetik form bir varlığa dönüşmekte, varlık haline gelmektedir.

İki nihai temel bileşen Eisenstein'ın olgun estetik anlayışında pathos (duygulandırma yeteneği) ve ekstazidir (kendinden geçme), bunlar nihai olarak Eisenstein'ın eklektik film biçimi teorisini tutarlı bir estetik konuma taşımaktadır, temel olarak ise bu teori karakter açısından sembolist nitelikler taşır. Eisenstein ilk kez 1926 yılında pathos terimini kullandı, atraksiyon fikrine alternatif olarak gündeme getirmişti. Atraksiyonun başlıca işlevi bir dizi şokları ya da 'çatışmaları' etkilemek yoluyla

(46) A.g.e., s. 185.

filmin ideolojik çekirdeğinin (korunun) seyirci tarafından anlaşılmasını sağlamak olarak düşünülecekti, bunlar hem pasif seyirciliği hem de ideolojik ön yargıları parçalamak için tasarlanmıştı.

Bununla birlikte, atraksiyon modeli içinde bilişsel olarak araya mesafe koyma süreci gibi *ostranenie* üzerine vurgu yapmak gittikçe daha fazla estetik birlik meselelerine yönelen artan kaygılarıyla çatışmaktaydı, bunun sonucunda film ve izleyici arasında duygusal özdeşleşme ve empati bağını filmin yaratabilmesi için, filmdeki nitelik olarak pathos fikrine yöneldi. Ekstazi kavramını Eisenstein daha sonra pathos teriminden türetti, aynı organik karışım ilkesine dayanmaktadır, Eisenstein'a pathosu anlayabilmesi konusunda bilgi verir, seyircinin filmin ruhuyla yoğun entelektüel ve duygusal özdeşliği ve özellikle yükseltilmiş bir duyarlılığı kazanabilmesi için 'kendinin dışında ve ötesinde olan bir konuma taşınması' durumuna gönderme yapmaktadır.[47]

Eisenstein'ın pathos ve ekstazi kavramlarına dair formülleştirmesinin, seyircinin seyretme deneyiminde hiçbir anlamda 'pasif' halde kabul edilmeyeceğini anlatmak istediğini kavramak önem kazanmaktadır. Tam aksine, Eisenstein pathos ve ekstazinin 'seyircinin duygusal ve entelektüel aktivitesinin en yüksek düzeyde harekete geçirilerek uyandırılmasını' başarmak için kullanılması gerektiğini iddia ediyordu.[48] Eisenstein için bundan dolayı pathos ve ekstazi daha önceki atraksiyon kavramı gibi hem bilginin seyirciye iletilmesi hem de estetik deneyim içinde tam olarak seyircinin katılabilmesini sağlamanın araçlarıydılar. Bunun birlikte, atraksiyondan farklı olarak, pathos ve ekstazi hissin, sezginin ve duygunun, tam kavramsal yargı gibi harekete geçirilmesi yoluyla böylesi bir katılım gerçekleştirilebiliyordu.

(47) Aumont, açık alıntı, s. 58.
(48) A.g.e., s. 59.

Eisenstein kendi pathos kavramına dair anlayışını çağdaş tartışmalardan yola çıkarak türetmişti, ardından sosyalist gerçekçiliğe uygulamıştı, onun için de pathos, diyalektik ve tarihsel materyalizm teorilerinin her ikisi ile de ilişkilendirilmişti, sosyalist kahramancılık temsilleriyle bağlantılıydı. Sosyalist gerçekçiliği savunanlar için, pathos devrimci olarak ele alınan konunun gerçekliğinden ortaya çıktığı zaman nesnel olarak verilebilir, yoksa sanatçının öznel imgeleminden yola çıkılarak değil. Özellikle, pathosa dair sosyalist gerçekçi ifade hem yeni bir devrimci toplumun yaratılması hem de yeni devrimci kahramanın, çoğunlukla da yaratıma eşlik eden trajik mücadelenin drama içinde sembolize edilmesi ve örneklendirilmesini amaçlayabilirdi.[49] Yukarıdaki açıklamadan açıkça görülür ki pathos'un kavranılması sosyalist gerçekçilik içinde şüphesiz dinginci (quietist) bir tarzda kabul edilmiştir. Gerçekten, böylesi bir dingincilik (quietism) esasında yansıtıcı ve insanı sarmalayan deneyim olarak pathos fikri dekadant burjuva kültürünün bir kalıntısı olarak kasıtlı biçimde reddedilmiştir. Bunun yerine, pathos izleyiciye haz ve enerji veren ve seyirciyi sosyalist gerçekçi sanat eseriyle dinamik bir bağlantının içine sokan bir şey olarak anlaşılmaktadır. Pathos'un bu daha dinamik ve eserin kavranışına aracılık eden kavranışı Eisenstein'ın film biçimi üzerinde kendi fikirlerini geliştirirken özellikle üzerinde durduğu unsurlardı.[50]

1940'lar boyunca Eisenstein duygusal olarak yüklü ve kahramanca pathos kavramını vecd kavramına doğru genişletti, bu vecd fikriyle Eisenstein'ın estetik sistemi birleşik bir bütün halinde daha tutarlı olmaya başlamıştır. Eisenstein vecd fikrini onun ortaçağdaki dinsel anlamıyla kullanmaktadır, işaret etmek istediği aşkın deneyim hali ya da aşkın nesneyle birlik olma du-

(49) Vaughn James, C., Soviet Socialist Realism: Origins & Theories (Londra: Macmillan, 1973), s. 91.
(50) Bordwell (1993), açık alıntı, s. 192.

rumudur.[51] Bununla birlikte, Eisenstein'ın böylesine duygusal olarak yüklü, esasında bilişsel-olmayan kavramı kullanması kendi filmleri aracılığıyla ideolojik olarak mesajları ya da temaları iletmek için çalışırken ortaya çıkan belirli güçlüklerin oluşmasına neden oldu. Eisenstein hala pathos ve atraksiyon gibi vecdin izleyicinin önünde duran ideolojik temalarla önceden ne olacağı belirlenmiş özdeşleşmenin içine giren izleyiciye rehberlik etmesini amaçlamıştır, vecdin çok aşırı ve yüklü doğası aynı zamanda ideolojik yanlış yönlendirmenin düzeyini, yargılama gücünü kuşatmayı ve duygusal doyumu önceden varsaymaktadır, bunlar ise Eisenstein'ın daha araçsalcı ilham kaynaklarıyla çelişmektedir.

Vecd fikrinden Eisenstein'ı esinleyen yüceltme durumunda film estetik töz ile etkileşime girerken, izleyici güçlü ve haz veren duygular aralığında bir deneyim yaşamaktadır. Bu vecd kavramı Eisenstein'ın 'pathos', 'hat', 'ilke' ve filme dair 'imgeci' teorisini formülleştirmesiyle bağlantı içinde kullanılmaktadır, *Korkunç İvan II* (1946) filminde olduğu gibi sonuç dışavurumcu resimsel ve sembolik anlamlandırmanın kayda değer bir düzeyi ile eser nitelik kazanmaktadır. Bununla birlikte, Eisenstein için problem şu noktada ortaya çıktı, böylesine ileri düzeyde estetizm ile yüklü eser resmi olarak yetki verilmiş sosyalist gerçekçiliğin ilkelerinden o kadar esaslı olarak farklı hale geliyordu ki Eisenstein'ın filmi Korkunç İvan II neredeyse biter bitmez Stalin'den ve Sovyet rejimindeki diğer yetkililerden ağır eleştirilere konu edildi.[52] Alexsander Nevski (1938) ve Korkunç İvan II filmlerinde, Eisenstein imgecilik, pathos ve vecd kavramlarını niceliksel birikimden daha yeni niteliksel hallere doğru bir 'sıçrama'ya dair diyalektik materyalist kavramla bağlantı içinde kullanmaktadır. Söz konusu filmlerin değişik kompozisyona ait 'çizgileri' karşı-sürümün (kontrpuanın) her zamankinden daha

(51) Aumont, açık alıntı, s. 59.
(52) Barna, açık alıntı, s. 265.

yoğun kombinasyonlarını üretmektedir, doruğa ulaştıran bir ana vecd güçlü bir duygu olarak ve niteliğe dair yeni bir kategori olarak ortaya çıkarken erişilmektedir. Eisenstein, 1946 yılında yeni basılan Rus yazar Victor Nekrassov'un bir romanına göndermede bulunurken, niteliksel sıçramanın pathos ve vecd tecrübesine dönüşmesinin bir örneği olarak göstermektedir. Stalingrad adlı romanda, bir Alman uçağının Stalingrad'ı bombalaması anlatılır. Her şey gürültü ve yangın kaosu içindedir. Saldırı sona ererken, bombalamanın sonrasında iki adam sessizce oturmasına ani bir kesme yapılır. Biri diğerine döner ve sorar 'Yemek yemek ister misin?' Eisenstein bunu romandaki aşkın bir an olarak dikkate alır, hemen biraz önce vuku bulmuş şiddetli kaosa kahramanca bir tepki olarak ve 'düşmanın üstesinden gelecek kozmik bir şeyin sesi olarak' düşünmektedir.[53] Eisenstein için, bu sessiz tepkiyi ifade eden söz Alman bombardımanının korkusunu 'yadsır', anti-tez tezi yadsırken ve bundan dolayı anlamın roman tarafından üretilmesi sürecinde niteliksel dönüştürmesini başarıyla yerine getirir.[54]

Belki de Eisenstein'ın geç dönem estetik aranışında pathos ve vecdin en tam gerçekleşmesi Alexsander Nevski filmindeki 'Buzun üzerindeki Savaş' sekansında görülebilir. Bütün sekans dikkate değer bir detay içinde düzenlenmiştir, böylelikle uzamsal-zamansal düzenlemenin her yönü, kompozisyona yönelik tasarım, ışık ve gölge oyunu, jest, hareket ve müzik sinema tarihindeki en ileri düzeydeki bir araya getirilmiş parçalardan oluşan sekanslardan birini üretmek için iç içe dokunmuştur. Özellikle bu sekanstaki bölümlerde Alman şövalyelerinin Rus askerlerine saldırısını göstermektedir.[55] Bu sahnelerde, giderek biriken ve dalgalanan montaj sekansları Alman saldırısının doruk noktasına çıkışını göstermektedir, ardından ise Rus as-

(53) Eisenstein (1970), açık alıntı, s. 172.
(54) A.g.e.
(55) Eisenstein (1975), açık alıntı, s. 174.

kerlerinin sıraları içinde Alman şövalyelerinin parçalanırken sekans sona erer. Bu noktada film çekmek farklı bir nitelik kazanır, daha önceki çekimlerin dinamik gerilimi giderek dağıtılmayı da içeren arbedeye dönüşür, Ruslar kendilerine saldıranlara karşı dönüp tekrar atağa geçer. Nicelikten bu niteliğe geçiş eserle duygusal ve entelektüel özdeşleşmeye girmiş olan seyircinin diyalektik bir sıçrayışıyla Eisenstein'ın geç dönem estetiğinin özelliklerinden birisi olan estetik yaklaşım tarzını göstermektedir.

Eisenstein'ın yazılarında çekimler arasında montajın birbiriyle uyumlu hale getirilmesi üzerine daha önceki yazılarında anlattıklarına rağmen, örneğin Alexander Nevski ve Korkunç İvan'daki çok önemli montaj çalışmaları çoğunlukla çekimin bizzat içinde yer almaktadır, özellikle de ses ve imgenin bir araya getirildiği bölümlerde. Bunlara ek olarak daha sonraki filmlerinde saf biçimde bilişsel olarak yönlendirilmiş 'entelektüel montaj'dan küçük bölümler yer almaktadır. Bütün bunları verili olarak alırsak, şu ileri sürülebilir: hem ses hem de rengin sinemaya girmesi Eisensein'ın sanat eseri içinde organik bütünlükle uyumlu estetik kaygılarını tam olarak gerçekleştirilmesini mümkün kılmaktadır. Eğer durum buysa, o zaman yukarıda sözü geçen film ve Alexander Nevski'de yer alan özellikle de 'Buzun üzerindeki Savaş Sekansı'na Eisenstein kendi kitabı Film Duyumu (1942) içinde çok geniş bölümler ayırmıştır, oradaki analizinde daha önceki Grev ya da Potemkin gibi filmlerdeki gibi değil, daha sonraki gerçek ve olgun estetik yaklaşımının örnekleri olarak düşünülmelidir. Bununla birlikte, daha önceki ve daha sonraki Eisenstein arasında bir kopuş yoktur, David Bordwell'in bu konudaki iddiası yanlıştır, imgenin estetik olarak doyurulması, tablo biçimi ile ilgisi kaygısı ve çerçeve içindeki ilişkilerin birbiriyle uyumlu hale getirilmesi hem Eisenstein'ın filmleri hem de teorik yazıları boyunca giderek evrilen bir süreklilik oluştururlar.

Vecde ilişkin Eisenstein'ın kavrayışı, diyalektiğe ilişkin organisist kavrayışıyla birleştirildiği zaman, sinemasal seyircilik, yaratıcı yönetmenlik ve film formuna dair teorisinin önünü açmıştır, yönetmen, film ve seyirci organik bir bütün oluşturmaya doğru giderken bu vecd hali izleyiciyi gerçekliğin kendisinin kalbine taşımaktadır. Etki olarak, Eisenstein'ın olgun estetik teorisi sinemasal yüceltmeye yönelen teori haline gelir, Marksist diyalektiğin sınırları içinde kalmıştır. Bununla birlikte, Eisenstein'ın daha sonraki filmlerinde egemen olan diyalektikle ilgili bir kaygıdan ziyade, yüceltmeyle ilgili romantik kaygıdır.

Eisenstein'ın olgun estetik çalışmaları aynı zamanda daha önceki çalışmalarından daha gerçekçidir, daha önce yapmış olduklarına göre yapı-söküme daha yakındır. 1930'lar ve 1940'lar boyunca, Eisenstein tedrici olarak, Şklovski için estetik deneyimin kalbinde yatan şeyle, yani sinemasal *ostranenie* yaklaşımını terk etmiştir. Bununla birlikte, Eisenstein sosyalist gerçekçi ortodoksinin baskısı altında örneğin avant-gardçılık yaklaşımını bırakmamıştır, aksine buradaki değişim Eisenstein'ın entelektüel olarak kendisinin sosyalist gerçekçiliğe dair sembolist yaklaşımından kaynaklanan bulgulara olan bağlılığından kaynaklanmıştır. Böylelikle, bir tür sembolik gerçekçilik teorisi gelişirmiştir, bu teori diyalektik sıçrayışa, imgeci bir vecde, bir film aracılığıyla mutlak bir birliğin kazanılabileceğine olan (hemen hemen) Hegelci inanca dayanmaktaydı. Nihai olarak, Eisenstein hem Rus formalist teori ve pratiğinde içkin olan indirgemecilik hem de kendi erken dönem teorisinde açık halde olan determinizmin aşılabileceğini ispatlamıştır. Böyle yaparak, Weimar film teorisi gelenekleri ve biçimcilerin çok daha hayati yönlerinin gerçekleştirmenin yollarını bulmuştur.

3

Weimar Sinemasal Modernizmi ve Sovyet Montaj Sinemasında Estetizm ve Bağlanma

1918 ve 1925 yılları arasında, ana akım Avrupa film endüstrisi içerisinde üç büyük modernist sinema akımı ortaya çıktı. Bunların ilki, Fransız empresyonist akımı (1918-29) kitabın dördüncü bölümünde daha detaylı ele alınacaktır, bu bölümde Weimar Modernist sinemasının (1920-33) ve Sovyet Montaj sinemasının (1925-33) kökenleri, biçimsel özellikleri ve tematik motifleri incelenecektir. Daha önceki bölümlerde olduğu gibi, burada da söz konusu akımlardaki sezgici ve akılcı eğilimlerin arasındaki diyalektik üzerine yoğunlaşacağız. Ancak bu bölüm aynı zamanda bu iki akımın, özellikle Weimar sinemasal modernizminin ortaya çıkmasına yol açan nedensel bağları da araştırmaya çalışacaktır.

1920'lerde Almanya'da ortaya çıkan modernist sinema belirleyici olmuş çeşitli faktörlerin ürünüdür. Bunlar romantizm ve idealizm gibi felsefi gelenekleri, değişken iktisadi ve siyasi koşulları ve Alman film endüstrisi içerisinde gelişen ticari stratejileri içerir. Bu tür çeşitli faktörlerin varlığı Weimar sinemasal modernizmini sinema ve toplum arasındaki ilişkileri resmetmeye çalışan araştırmalar için ideal bir konu haline getirmiştir. Bunlar dikkate alındığında, Weimar modernizminin böyle bir-

takım araştırmalarda merkezi bir yer tutması hemen hemen hiç şaşırtıcı değildir ki bunların en önemlisi Siegfried Kracauer'ın *Caligari'den Hitlere* adlı kitabıdır.[1]

Caligari'den Hitler'e adlı eserinde Kracauer, 1920'lerdeki Alman modernist sinemasını yorumlarken Freud, Fromm ve diğerlerinin psikanalitik teorilerinden yararlandığı bir teorik model inşa etmiştir. Ancak, Kracauer'in önermesi Weimar modernizmini ortaya çıkaran kültürel, iktisadi ve siyasi bağlamlarının birbiriyle ilişkilendirilmesine dayanırken, bu bölümde Kracauer'de hâkim olan psikolojik tarih ve ulusal psikolojik eğilimlere[2] odaklanmaktan kaçınacağız, onun yerine Weimar modernist sinemasına tarihsel analiz yöntemine dayanan gerçekçi bir modeli uygulayacağız. Amacımız bu sinemanın ortaya çıkmasına neden olan çeşitli faktörlerin tamamını saptamaya çalışan bir modeli kurmaktır.[3] Burada yapmaya çalışacağımız şey 1920'lerde Alman modernist sinemasının (ki bu başlı başına bir kitabın konusu) eksiksiz bir çalışması değil, daha çok bu sinemanın ortaya çıkmasına neden olan endüstriyel, siyasi, sosyal, kültürel ve felsefi etkilerin giriş niteliğinde bir taslağını çıkarmaktır.

Birinci Dünya Savaşı boyunca, Hollywood, üretim düzeyini savaş öncesindeki gibi devam ettiren ve savaşa dâhil olmasından dolayı ciddi ölçüde ödün veren Avrupa film endüstrisi içindeki pazar payını önemli oranda artırdı. Avrupa film endüstrisi bu saldırıya çeşitli karşı stratejileri uyarlayarak karşılık verdi, bunların en yaygını ve aynı zamanda finansal olarak en riskli olanı, büyük oyuncuların niteliği ve üretim değerleri anlamında

(1) Caligari'den Hitler'e adlı kitap yedinci bölümde daha detaylı ele alınacaktır.
(2) Kracauer, Siegfried, *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* (Princeton, NJ: Princeton Üniversitesi, 1974) s. 8
(3) Realist derken kastım, Allen, Robert ve Gomery tarafından *Sinema Tarihi: Teori ve Uygulama* adlı kitapta ana hatları çizilmiş tarihsel analiz metodudur.

Amerikan filmlerini yakalamak amacıyla büyük bütçeli yapımlara yatırım yapmaktı. Ancak, bunlara ilaveten, bazı ülkelerdeki yapımcılar alternatif film yapım tarzları geliştirerek de karşılık verdiler ve Hollywood sinemasına alternatif modeller geliştirmeye yönelik bu ticari arayış hem Fransız sinemasal empresyonizmi hem de Weimar sinemasal modernizmini etkiledi.

Savaşa katılan diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi, 1914-1918 arasında Fransa'daki film üretimi inanılmaz bir biçimde düşüşe geçti ve savaş sonrasında, Fransız film endüstrisi savaş öncesi üretim düzeyini geri kazanmakta başarısız oldu. Bu arka plandaki sorunlara cevap bulmak için, bazı Fransız yapımcılar farklı film yapım tarzlarını denemeye başladılar ve kısmen bunun sonucu olarak Fransız izlenimci sineması 1918'de yeni bir yörüngeye girdi. Tıpkı Fransız empresyonizminin, Hollywood'a meydan okuma amacıyla biçim ve teknikte deney yapmaya hevesli olan film endüstrisini geliştirmesi gibi, Weimar sinemasal modernizmi de aynı şeyi yaptı. Ancak, Fransız ve Alman film endüstrilerinin koşulları Birinci Dünya Savaşı biterken oldukça farklıydı. Fransa'nın tersine, Alman film endüstrisi savaştan güçlü durumda çıktı, esas olarak bunun nedeni çoğu yabancı filme karşı Alman hükümetinin 1916'da uygulamaya koyduğu ve 1920'ye kadar yürürlükte kalan yasaktı. Bu durum Alman endüstrisine, Fransız film endüstrisini de sarsan Hollywood istilasından kaçma imkânı verdi ve savaş sonrası dönemde Hollywood yayılımına ve pazarları ele geçirmesine karşı bir dayanak sağladı.[4]

Savaş boyunca, Alman endüstrisi bir yandan tekellerin yoğunlaştığı bir süreçten geçiyordu, 1917'deki dikey bütünleşmiş ve devlet destekli bir oluşum olan Universum Film Aktiengesellschaft (UFA) Alman film üretiminin, neticede sadece verim anlamında Hollywood'dan sonra gelmesiyle sonuçlanan olaylar

(4) Boardwell, David ve Thompson, Kristin. *Sinema Tarihi'ne Giriş*.(New York: Alfred A. Knopf, 1985) s. 1-24.

zincirini başlattı.[5] Bu güçlü pozisyondan dolayı, UFA, "Hollywood ile yarışabilecek gelmiş geçmiş tek şirket olarak ...", filmlerini yeni biçimler, teknikler ve janrlar geliştirerek Amerikalı rakiplerinden farklılaştırmaya çalıştı.[6]

1920'de ilk Alman dışavurumcu film olan *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, Robert Wiene, 1920) Decla film şirketi tarafından yapıldı. Savaş sonrasında, Alman iç piyasasına yeniden girmeye başlayan yabancı filmlere karşı, Decla ve şirketin başkanı Erich Pommer, kasten "sanatsal" olarak pazarlanabilecek filmler yapma stratejisinde karar kıldılar. Pommer bu tür bir filmin, uluslararası piyasada ve bilhassa Amerika piyasasında talep görebileceğine inanıyordu. *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filmini geliştirmek amacıyla önceden beri var olan izlenimci gelenekten yararlandı.[7] Bu gösteriyor ki, *Das Cabinet des Dr. Caligari* ve sonrasında yapılan 'dışavurumcu' filmler, ağırlıklı olarak, uluslararası orta sınıf izleyiciler arasındaki piyasa talebini hesaba katan ticari stratejinin bir parçası olarak üretiliyordu. Dolayısıyla bu açıklama *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* gibi filmlerin, pek de dışavurumculuğun estetik ve muhalif değerlerini taşıyan orijinal sanat eserleri olmadığı, bu filmlerin daha çok ticari sinemanın genel metalaştırma çabası içerisinde ürünleri farklılaştırmaya yönelik çabaların bir ürünü olduğu ithamlarına yol açtı. 'Bu yüzden, kültürel itibarın toplumsal ekonomisi, ayrıcalıklı sınıflar için ayrıcalıklı bir film sınıfı kurduğu gerekçesiyle meta üretiminin siyasal iktisadıyla açık bir şekilde dile getirildi: "sanat sineması" '[8]

Dr. Caligari'nin Muayenehanesi ticari stüdyo sistemi içerisinde yapılmıştır ve film dışavurumcu görsel motifleri daha gelenek-

(5) Silberman, Marc, *Alman Sineması: Genel Durum Üzerine Metinler*. (Detroit, MI: Wayne State Üniversitesi, 1995) s. 2.
(6) Elsaesser, Thomas, *Weimar Sineması ve Sonrası: Almanya'nın Tarihsel* Hayali. (Londra ve New York: Routledge, 2000) s. 3.
(7) A.g.e., s. 63.
(8) Budd, M., *'Caligari'nin önemi'* Budd, M'nin editörlüğünde, Dr. Caligari'nin Muayenehanesi (New Brunswick, NJ: Rutgers Üniversitesi Yayınları, 1990) s. 24.

sel anlatım araçlarıyla bir araya getirir. Bu modernist deneyin ticari geleneklerle bir araya gelmesi Ezra Pound ve Gertrude Stein gibi entelektüeller tarafından *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* adlı filmin dışavurumcu modernizmin yüce ideallerini aşağıladığı gerekçesiyle eleştirilmesine yol açtı.[9] *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filminin geniş ölçüde ticari stratejilerin ürünü olduğu sorunu aynı zamanda 1920'de Deutsches Bioscope ile birleşmesinin ardından Decla Bioscope adını alan Decla'nın daha sonra 1921'de UFA tarafından devralınmasıyla daha da güçlendi. 1921 ve 1927 yılları arasında, Pommer'in diktatörlüğü altında, UFA'da ayrı bir birim olarak devam eden Decla Bioscope, Alman "dışavurumcu" filmleri olarak bilinen çok sayıdaki filmleri yaptı.[10]

Ancak, Pommer'in ve UFA'nın Alman dışavurumcu sinemasının ekonomik potansiyelini tanıması bu sinemanın tamamıyla ticari ve endüstriyel stratejilerin ürünü olduğu anlamına gelmiyor. Kracauer'in de vurguladığı üzere, Pommer, senaryo kendisine gösterildiğinde, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filminin 'zamansal atmosferini ve ilginç manzaralar yaratabilme olanaklarını' kavramış olabilir, ancak "tuhaf bir öykünün önemini" tamamen yakalaması pek mümkün değildi.'[11] Weimar sinemasal modernizminde olduğu gibi, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* modern koşullar ve çağdaş yaşamın doğası hakkında çeşitli endişeleri ifade eder ve metalaşmaya yönelik modernist direncin ve üretim araçlarının farklılaşmasından dolayı ticari endüstrinin gösterdiği bu direnişi kendilerine mal etmeleri arasındaki diyalektik, film boyunca algılanabilir. Elbette, Kracauer *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filminin *iktisadi yapıyı* ustalıkla işlediğinden şüphe duymaz:

> "Bilerek veya bilmeyerek, CALIGARI despotluk ve kaos arasında sallanan ruhu ifşa etmiştir, umutsuz bir durumla yüz

(9) A.g.e., s. 18
(10) Elsaesser, a.g.e., s. 18
(11) Kracauer, a.g.e., s. 65

yüze gelerek... Nazi dünyası gibi, CALIGARI şeytani alametler, terör hareketleri ve paniğin patlak vermesiyle dolup taşar. Bu özelliklerin ekranda yeniden görünmesi onların Alman kolektif ruhundaki önemine tanıklık eder."[12]

Bu endüstriyel gelişim ve ticari strateji bağlamına ek olarak, Weimar sinemasal modernizminin ortaya çıkışı toplumsal, iktisadi ve siyasi çalkantılı ortamdan etkilenmiştir. 28 Haziran 1919'da, yenik Alman liderliği, diğer taleplere ilaveten, "savaş suçlusu" olduğunu kabul ettiren ve yeni Alman hükümetinin azımsanmayacak miktarda bir tazminat vermesini emreden Versay Antlaşması'nın cezai maddelerini kabul etmeye zorlanmıştı. 1918'in ardından Alman enflasyonu 1923'e kadar inanılmaz bir şekilde artış gösterdi, Mark'ın değeri aniden düştü. 1929'daki New York'taki Wall Street İflasının ardından, İktisadi çöküş çok ileri noktalara kadar ilerledi.[13] Bu ekonomik istikrarsızlık toplumsal tedirginliğe yol açmış ve Almanya'yı Weimar Cumhuriyeti'nin ömrü boyunca sarsmıştır, nihayet Weimar anayasasının yürürlükten kaldırılmasıyla ve Hitler ile Nasyonal Sosyalist İşçi Partisi'nin üstünlük kazanmasıyla sonuçlanmış siyasi bölünmelere yansımıştır. Tüm bunlar Kracauer'in işaret ettiği gibi bir travmaya dönüştü, siyasal sistemler çözüldü ve dolaylı olarak Weimar döneminin modernist filmlerine de yansıdı.[14]

Bu etkilere ilaveten, Weimar modernizmi aynı zamanda Almanya'da Cumhuriyet'in ömrü boyunca, iş başındaki muhalif kültürel güçlere yansımış ve onlara tepki göstermiştir. Weimar liberal ve demokratik bir hukuk devleti olarak kurulmuştur. Ancak, bu tür demokratik meşrutiyet, 1879-1918'deki Avusturya-Alman İttifakı dönemi boyunca ordu, aristokrasi ve bürokrat elitler tarafından şekillendirilen bir ülke için oldukça yabancıydı. 9 Kasım 1918'de, Weimar Cumhuriyeti'ne izin veren,

---

(12) A.g.e., s. 64.
(13) Gay, Peter, Weimar Kültürü: *The Outsider as Insider* (Londra: Penguin, 1992), s. 16-17
(14) Kracauer, adı geçen eserinde, s. 9.

ordunun yenilgisiyle sürüklenen bir muhafazakâr düzendi. Ancak bu muhafazakâr kültür, 1920'lerdeki Weimar ile bağdaştırılmamalı, Versay'ın sebep olduğu ihanet ve küçük düşürülme duygusuyla güçlenen yeniden dirilmiş milliyetçilik Weimar'ı tam olarak ifade etmez.[15]

Weimar tarafından önerilmiş milli kimliğin alternatif bir modelini ararken, savaş sonrası sağ kanat Alman milliyetçileri, orta çağlar boyunca Kuzey Almanya'da ve İskandinav ülkelerinde yaşayan Germen ırkından gelen "Ari ırk"a önem verdiler. Buradan yola çıkan Alman ulusal kimlik kavramı 'geleneksel' Alman kültürünün diğer Batı kültürlerine üstün olmasına dayanır. Bu doktrinin en etkili savunucularından biri olan Friedrich Naumann'dır ve kendisi Alman *Kültür*'ünün hem gözden düşen batının ve hem de 'barbar' komünist toplumların kısıtlamalarının ötesine geçtiğini savunur.[16] Kendisinin doğduğu muhafazakâr milliyetçilik gibi, *Kultur* doktrini de ortaçağdaki Alman imparatorluğunun mitlerinin, değerlerinin ve efsanelerinin üzerine kurulmuştur, tıpkı hiyerarşik kültürün Avusturya-Alman ittifakı döneminde gelişmesi gibidir durum. Bu milliyetçi kültür elinde tuttuğu gücü 1918'deki askeri yenilgiden sonra kaybetmesine rağmen, etkileyici bir güç olarak Weimar döneminde de devam etti ve özel olarak dışavurumculuğa ve genel olarak Weimar sinemasal modernizmine yansıttı.

Weimar sinemasal modernizminin gelişmesindeki bir diğer önemli etken ise Alman resim sanatında ve edebiyatında önceden beri var olan sanatsal akımlardı. 1905'ten evvel, dışavurumculuk terimi asıl olarak Almanya'daki ve 1870'ten itibaren ortaya çıkan İskandinav ülkelerindeki bambaşka sanatsal akımlardan söz ederken kullanılırdı. Ancak, 1905'ten sonra, Almanya'da kendilerini açıkça dışavurumcu olarak tanımlayan ressam grupları ortaya çıkmaya başladı. Bu gruplar Die Brücke (1905),

(15) Gay, a.g.e., s. 90.
(16) A.g.e., s. 95.

Aktion (1910), Der Blaue Reiter (1911), ve Sturm'dur (1913); ve bunların içindeki sanatçılardan bazıları da Ludwig Kirchner, Erich Heller, Franz Marc, Wassily Kandinsky, Oskar Kokoschka ve Max Beckman'dır.

Alman dışavurumcu resmi Fransız sembolik sanatını miras almış ve sembolizmin metafizik ve mistik kaygılarını paylaşmıştır. Her iki akım da yeni yüzyılın başlangıcında binyıllık dönemeçteki çeşitli biçimlerinin oluşmasıyla ilişkilendirilebilir. Bu milenyumcu akımların birçoğunun durumuna bakılırsa, Alman dışavurumculuğun felsefi görünüşü yeni bir çağla birlikte gelebilecek vaat edilmiş umudun ve yeniçağın getirebileceklerinden duyulan endişenin paradoksal olarak bir araya gelmesini içerir.[17] Dışavurumcu dünya görüşü, dolayısıyla, hem nihilist hem de ütopyacı eğilimlerden oluşur, iyimserlik ve kadercilik arasındaki bu diyalektik, Sturm grubunun resimlerinden tutun Friedrich Murnau'nun *Nosferatu* (1924) gibi filmlerine kadar birçok dışavurumcu çalışmayı hem merhametsiz şeytanın dualarıyla hem de aşkın yüce gücüyle karakterize eder.

Dışavurumcu teori ve uygulama estetik deneyimin öznel doğasına odaklanır ve öncesinde sembolizmde olduğu gibi, akıl ve akılcılığa karşı sezgiyi, duygusal tepkileri ve öznel ifadeyi ayrıcalıklı kılar.[18] Ancak, bu öznelci (subjektif) yönelim aynı zamanda, bireysel öznelliğin evrensel gerçeklerin sezgisel anlayışına erişilebileceği düşüncesini öneren Alman entelektüel geleneklerinin aracılığıyla sağlanmıştır.[19] Bununla beraber, dışavurumculuk, sanatın biçimsel dilini keşfetmeye yönelik modernist bir ilgiyi de paylaşmıştır. Bu ilgi dışavurumcu artistlerin görsel olarak imgeleri bozmalarına "doğadan uzaklaşıp, resme dönme" fi-

---

(17) Parmesani, Loredana, *20. Yüzyıl Sanatı: Akımlar, Teoriler, Tarzlar ve Eğilimler 1900-2000* (Milano, Skira editore, 2000) s. 16-17

(18) Barlow,John, *Alman Dışavurumcu Sineması* (Boston, MA: Twayne, 1982) s. 26.

(19) Solomon, Robert C. 'ye bakınız. Romancing The Self: Fichte, Scgelling, Schiller ve Romantizm, 1750'den Bu Yana Avrupa Felsefesi: Ben'in Yükselişi ve Düşüşü (Oxford ve New York: Oxford Üniversitesi Yayınları: 1988) sf: 44-55 adlı kitabında. Ayrıca bakınız: Eisner, Lotte, Lanetli Sahne (Londra: Thames ve Hudson: 1969) s. 12.

kirlerini imgeyi değiştirme çabasının bir parçası olarak öne çıkarmalarına neden olmuştur.[20] Aynı zamanda, bu dönüşlü biçimsel bozma üzerine vurguları, dışavurumcuların, bozulmuş imgenin kullanımı yoluyla öznelliği yansıtma arzusunu güçlendirmiştir. Bu biçimciliğin, gerçekçilik karşıtlığının, sezgici, öznel-nesnel estetikle sentezi, biçimsel araçların öne çıkmasıyla ve biçimi bozulmuş, gerçeklik karşıtı, vahşi ve zorlayıcı imgelerin kullanımıyla tanımlanabilecek sanatsal uygulamaların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Weimar sinemasal modernizminin gelişimini etkileyen son faktör de *Autorenfilm* ya da "auteur filmi" ya da yaratıcı yönetmen sinemasına duydukları ilgidir. *Autorenfilm*, yaklaşık 1910'da, sinemanın giderek başlı başlına yeni bir sanat olarak kabul edildiği Avrupa sineması içinde yer alan daha geniş bir gelişmenin sonucudur. Fransa ve İtalya'daki emsallerine benzer, *L'Assassinat du Duc de Guise* (Guise Dükü Suikastı, Charles Le Bargy ve Albert Lambert, 1908), ve *Quo Vadis?* (Neler Oluyor?, Enrico Guazzoni, 1913) gibi örneklendirilebilir. Alman *Autorenfilm*, sinemanın klasik ve prestijli oyunların kaydedilmesi için bir araç olarak kullanılmasında olduğu gibi, sinemanın kendine özgü estetik tabiatının araştırılması üzerine dayanmıyordu çoğunlukla. Alman *Autorenfilm*, Alman sinemasının orta sınıf seyirciye ulaşmaya çalışan ilk girişimi olarak yansıtıldı ve büyüyen Hollywood hegemonyasına, özellikle Alman edebiyat ve tiyatro eserlerinden sinemaya uyarlamalar yaparak karşı koydu.[21]

Autorenfilm (auteur filmleri)nin çoğunluğu dramatik performansların dolaysız olarak yeniden üretimine yoğunlaştı, estetik bir araç olarak sinemanın daha fazla gelişmesi için çok az şey yaptı. Bunu yapan film ise *Der Student von Prag* (Praglı Öğrenci, Stellan Rye, 1913) oldu. Konu bakımından, *Praglı Öğrenci* Alman gotik ve romantik mirasına dayanır, ama aynı zamanda Melies

(20) Barlow, a.g.e., s. 33.
(21) Elsaesser, a.g.e., s. 65.

gibi Fransız yönetmenlerin filmlerinden yararlanılan özel efektli teknikleri kullanır.[22] *Praglı Öğrenci*'deki aynı konu malzemesi ve biçimsel deneyler, Romantizm'e ve E. T. A. Hoffmann'ın masallarına göndermeleri açısından *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nde de bulunabilir,[23] bu bakımdan, diğerlerinde olduğu gibi, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nden ziyade Weimar sinemasal modernizmini resmi olarak başlatan *Praglı Öğrenci*'yi tartışmak gerekir.

Weimar sinemasal modernizmine ve 1920'de *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filminin yapılmasına neden olan yukarıda bahsedilen karmaşık ticari, siyasi, iktisadi, estetik ve kültürel etkiler ağıydı. 1920 ve 1922 arasında ortaya çıkan Weimar sinemasal modernizmi birkaç farklı kategoriye ayrılabilir. Dışavurumculukla en açıkça ilişkilendirilebilecek bu filmler şunlardır:

Das Cabinet des Dr. Caligari, (Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, Robert Wiene, 1920), *Der Golem* (Gulyabani, Paul Wegener ve Carl Boese, 1920), *Von Morgens bis Mitternacht* (Sabahtan Gece Yarısına, Karl Heinz Martin, 1920), *Destiny* (Fritz Lang, Kader, 1921), *Genuine* (Doğru, Robert Wiene, 1921), *Das Haus zum mond* (Aydaki Ev, Karl Heinz Martin, 1921), *Nosferatu* (F. W. Munau, 1922), *Dr. Mabuse der Spieler* (Kumarcı Dr. Mabuse, Fritz Lang, 1922), *Schatten* (Arthur Robison, 1923), *Der Schatz* (Hazine, G. W Pabst, 1923), *Raskolinikow* (Robert Wiene, 1923), *Erdgeist* (Evrenin Ruhu, Leopold Jessner, 1923), *Der Steinere Reiter* (The Stone Rider, Fritz Wendhausen, 1923), *Wachsfigurenkabinett* (Balmumu Müzesi, Paul Leni, 1924), *Die Nibelungen* (Fritz Lang, 1924), *Orlacs Hande* (Orlac'ın Elleri, Robert Wiene, 1924), *Tartüff* (Tartuffe, F. W. Murnau, 1924), Die *Chronik von Grieshuus* (Gri Evin Güncesi, Arthur von Gerlach, 1925), *Faust* (F. W. Murnau, 1926) ve *Metropolis* (Fritz Lang, 1927).

---

(22) A.g.e., s. 64.
(23) Budd, a.g.e., s. 10.

Bu filmlere ilaveten, *Kammerspiel* ya da "iç mekân" filmleri olarak bilinen diğer grup da Weimar modernizminin daha geniş etkenleri içerisinde dışavurumcu sinemayla bağlantılandırılabilir. Bu filmler şunlardır: *Scherben* (Bitkin, Lupu Pick, 1921), *Hintertreppe* (Arka Merdivenler, Leopold Jessner, 1921), *Sylvester* (Lupu Pick, 1923), *Der Letzte Mann* (Son Adam, FW Murnau, 1924) ve *Michael* (Carl Dreyer, 1924). 1925 yılından sonra dışavurumcu ve *Kammerspiel* filmler gittikçe daha fazla Neue Sachlichkeit'in ya da "yeni nesnellik" akımının toplumsal gerçekçi tarzını benimsediler, her iki film grubunun da çoğu karakteristik temalarının büyük bölümü *Neue Sachlichkeit* akımı içinde kalarak eserlerini gerçekleştirdi, 1920'den 1930'ların başına kadar Weimar içerisindeki modernist film yapımının süreklileşen geleneğini oluşturdular. *Neue Sachlichkeit* 1925 ve 1930 arasında bu gelenekle bağdaştırılabilecek şu filmleri yaptı:

Die Strasse (Cadde, Karl Grune, 1923), *Variété* (Varyete, E. A. Dupont, 1925), *Die Freudlose Gasse* (Kederli Sokak, G. W Pabst, 1925), *Die Liebe der Jeanne Ney* (Jeanne Ney'in Sevgilileri, G. W Pabst, 1928), *Die Büchse von Pandora* (Pandora'nın Kutusu, G. W Pabst, 1929), *Das Tagebuch einer Verlorenen* (Kayıp Bir Kızın Günlüğü, G. W Pabst, 1929) ve *M* (Fritz Lang, 1931).

Dışavurumcu resim, edebiyat ve tiyatroda bulunabilecek temaların birçoğu dışavurumcu, *Kammerspiel* ve *Neue Sachlichkeit (yeni nesnellik)* filmlerinde de görülebilir. Örneğin, yabancılaşma ve bireyin kendi kontrolünün dışında bir despotun ya da doğaüstü güçlerin boyunduruğu altında olması konuları M, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*, *Gulyabani, Faust* ve *Pandora'nın Kutusu* gibi filmlerde hâkimken, delilik ve nihilizm gibi konular *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, Nosferatu*, *Kader* ve *Kederli Sokak* gibi filmlerde ortaya çıkar. Dışavurumcu *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi'ni* ve *Son Adam* gibi *Kammerspiel* filmlerini ve *Kayıp Bir Kızın Günlüğü* gibi *Neue Sachlichkeit* (Yeni Nesnellik) filmlerini birbirine bağlayan bir diğer önemli tema da statü ve itibar kaybı. Örneğin, en etkili Weimar filmlerinden biri olan, bir oteldeki

kapı görevlisinin kademesi düşürülerek tuvalet hizmetine getirilmesi sonucu psikolojik kötüleşmesini anlatılan *Son Adam*'da olduğu gibi bu konu ana temadır.[24]

Weimar dönemi modernist sinemada konusal devamlılık aşikâr olsa da, dışavurumcu filmler, *Kammerspiel* ve *Neue Sachlichkeit* filmleri arasında birçok biçimsel farklılıklar vardır. *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* gibi dışavurumcu filmler doğaüstü ve metafiziği işaret eden özel fotoğrafçılık efektleri ve aşırı duyguları ve ruhsal durumu göstermek için de bozulmuş ve saldırgan imgeyi uygular. *Kammerspiel* filmleri ise, öte yandan, daha doğalcıdır ve klostrofobik (kapalı mekân korkusu), içsel ortamlar yaratmak için ışık gölge oyunları yapan aydınlatma efektleri kullanır. *Kammerspiel* filmleri ayrıca izleyicinin en küçük el kol hareketine ve olay gelişiminin en ufak detaylarına dikkat edecek şekilde yapılandırılmış, küçük çaplı içsel oyunlar üreten Max Reinhardt'tan etkilenmiştir. Dönemin bütün önemli Alman filmlerinin oyuncuları, Conrad Veidt, Emil Jannings ve Paul Wegener de olmak üzere Reinhardt'ın oyuncu grubundan geldiler ve Reinhardt'ın ağır tempolu, metaforik oyun tarzını *Son Adam* gibi filmlere kazandırdılar.[25] Yine de tüm bu farklılıklara rağmen, hatırı sayılır sayıda biçimsel devamlılıklar da bütün bir modernist Weimar sineması boyunca saptanabilir. Tüm bu filmler, çerçeve içinde resimsel kompozisyonunun altını çizer ve öznel ruh halini uyarmak için tek-planlı kamera hareketleri ve özel efektler uygular. Aydınlanma efektleri vurgulanmış ve oldukça düzenlenmiştir, Hollywood filmleri ile kıyaslandığında, bu filmler ağır tempoları ve el hareketleriyle oynama tarzıyla özdeşleştirilebilir.[26]

Caligari'den Hitler'e adlı eserinde, Kracauer'e göre Weimar modernist sineması, altta yatan kitlesel psikolojik sürecin, Hit-

(24) Eisner, a.g.e., s. 218.
(25) A.g.e., s. 41.
(26) Elsaesser, Thomas, "*Sosyal Hareketlilik ve Fantastik*", Budd'da. a.g.e., s. 178.

ler'in ve faşizmin ortaya çıkmasına neden olan huzursuz ve patolojik "kolektif zihniyetin" etkilerini açığa çıkarmıştır.[27] Kracauer'in tezi birtakım iddialarla eleştirildi. Örneğin, Alman halkının sadece küçük bir kısmı tarafından izlendiği iddia edilebilir ki modernist sinema halk kitlelerinin korkularının temelini yansıtmaz.[28] Ancak, her ne kadar *Nosferatu* gibi filmler kitlesel seyirciler için yapılmasa da, yine de yönetmenin salt bireysel "**authorial**" (müellife ait) kaygılarından ziyade dönemin genel bağlamıyla ilişkilendirilebilecek konuları ve endişeleri barındırdığını işaret etmekte bu tür bir argüman başarısız kalır.

Kitle sinemasının aksine, kitleleri etkileyen konuların tasvirinin neden daha sınırlı seyirciye seslenmesi gerektiği konusuna dair hiçbir mantıksal sebep yoktur. Weimar sinemasal modernizmi üzerindeki çeşitli etkilerin daha geniş bir analizi yapılırsa, felsefi-ideolojik, kültürel-estetik, ticari-endüstriyel ve siyasi-iktisadi faktörlerin kapsamı bizi muhtemelen şu konuyu tartışmaya götürür: Weimar sinemasal modernizmi ne salt endüstriyel üretim stratejisinin araçsal bir ürünüdür, ne de bunun dışında sadece ticari endüstri içinde çalışan modernist Alman film yapımcılarının birkaç alışılmamış çalışmasıdır.

Weimar modernist sineması ilk etapta, akla karşı sezgiyi ayrıcalıklı kılan ve modern koşulların kasvetli görünümünü paylaşan idealizm ve romantizmden gelen felsefi bir gelenekten etkilenmiştir. Weimar sinemasal modernizmi ayrıca her şeyden önce görsel, bilişsel olmayan, fenomenolojik olarak somut, akılcılık karşıtı ve modern öncesine ait estetik uygulama biçimini destekleyen Weimar film teorisinin geleneklerinden de etkilenmiştir.[29] Bu estetik ve eleştirel gelenek 1920'ler boyunca Kraca-

(27) Kracauer, a.g.e., s. 6.
(28) Salt, Berry "Caligari'den Kime?", *Sight and Sound* (Spring, 1979), 48. Sayı, no:2, s. 119-23.
(29) Hake, Sabina "Sinema Felsefesine Doğru" *Sinemanın Üçüncü Aygıtı: Almanya Sineması Üzerine Yazılar 1907-1933* adlı kitabından. (Lincoln, NB ve Londra: Nebrasca Üniversitesi Yayınları, 1993) s. 132.

uer'ın "**collective paralyses of minds**"[30] (zihinlerin toplumun bütününde felç olması) olarak adlandırdığı şeyle ve iç yaşamı kaosa sürükleyen yıkıcı olaylar ve yabancılaştırıcı koşullarla daha da güçlenmiştir, bunların açık etkileri *Nosferatu* ve *Son Adam* gibi filmlerde görülür.[31] Her iki film de Murnau tarafından yönetilmiştir ve Weimar sinemasal modernizminde, Lang, Murnau ve Pabst gibi önemli yönetmenlerin ortaya çıkışının da ispat ettiği gibi, bireysel otoritenin rolü açıkça önemli bir faktördür. *Autorenfilm*'in ve diğer kültürel eğilimlerin yaptığı gibi dekoratörler, oyuncular, editörler ve kameramanlar da Weimar modernizminin oluşumunda etkili bir rol oynarlar. Ancak, bu bireysel katkıların altında yatan felsefi-estetik gelenek güncel iktisadi, toplumsal ve siyasi olaylarla pekişmiştir.[32]

Sovyet montaj akımının genel durumu Weimar sinemasal modernizminin gelişimini etkileyen faktörlere göre birçok açıdan farklılık gösterir. Birinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında birçok Rus yapımcı ve yönetmen sermayelerini ve ekipmanlarını alarak batıya kaçtı. Bu hem ham film stoku ve sermaye eksikliği hem de yeni rejime karşı duyulan düşmanlık, film endüstrisi içerisinde geriye kalanların çoğunda kendini belli etti ve hızla geriye giden devrim sonrası Rus film üretiminin düşüşünü kesinleştirdi.[33] Bu koşullar, Bolşevik rejiminin hem ulusal film endüstrisini yeniden düzenlemek hem de yeni nesil sinemacılar yetiştirmek için politikalar geliştirmesini sağladı. Eğitim Bakanlığı ya da Narkompros, Sovyetler Birliği'nde eğitim ve sanatın gelişmesine öncülük etmesi için görevlendirilmiş bir

(30) Kracauer, a.g.e., s. 9
(31) A.g.e., s. 7
(32) Weimar sinemasal modernizmi üzerine karar vermek için bu kısa özette yazarlığın rolünü incelemek mümkün değildi.
(33) Leyda, Jay, *Kino: Rus ve Sovyet Sinemasının Tarihi* (Londra: George Allen & Unwin, 1973) s. 123

devlet kurumudur ve Ağustos 1919'da Lenin, film endüstrisini ulusallaştıran bir kararname çıkarır ve "sinema sanatının ve endüstrisinin genel görüntüsünü" düzenlemek amacıyla Narkompros'u görevlendirir. Aynı yıl, Narkompros daha sonra çoğu en önemli montaj sinemacılarının doğacağı Moskova Devlet Sinema Okulu'nu kurdu.[34]

1917 Devrimi'nin sonrasında, Sovyetler Birliği'nde politik bir sinema çok geçmeden doğdu. 27 Haziran 1918'de Narkompros tarafından Sovyet film üretiminin gelişmesine öncülük etmesi için görevlendirilen Moskova Sinema Komitesi, ilk gerçek "Sovyet" filmi üzerine çalışmaya başladı: *Signal* (İşaret, Alexander Arkatov, 1918). Ve bunu hemen *Underground* (Yer altı, Alexander Serafimovitch, 1918) ve Uprising (İsyan, Alexander Razummi, 1918) izledi: Devrimin ilk yıldönümü olan Ekim 1918'de ilk gösterimi yapılan, Rus Devrimi'nin yarı belgesel şeklinde anlatımı İsyan'da yer almıştı.[35] İş savaş dönemi boyunca yapılan diğer politik filmler şunlardır:

For The Red Banner (Kızıl Bayrak İçin, Vladimir Kasyanov, 1919), *Peace to the Cottage, War to the Palace* (Kulübeye Barış, Saraya Savaş, Bonch-Tomashevsky, 1919), *Mother* (Ana, Alexander Razumni, 1920), *On the Red Front* (Kızıl Cephede, Lev Kuleshov, 1920), *In the Days of Struggle* (Mücadele Günleri, Ivan Perestiani, 1920) ve *Sickle and Hammer* (Orak ve Çekiç, Vladimir Gardin, 1921).

Yukarıdaki filmlerin çoğu iç savaş döneminde ortaya çıkan yeni bir tür içinde kategorize edilebilir: the *agitka*, ya da "küçük ajitatif işler" *Kızıl Bayrak İçin* filmi gibi gerçek ajitatif filmler daha çok Kızıl Ordu'ya moral vermek için yapılmıştı ve Birinci Dünya Savaşı sırasında, devrim öncesi propaganda filmlerinin hazır formatlarından yararlanmıştı. Ancak, *agitka* yalın ve anla-

(34) A.g.e., s. 142
(35) A.g.e., s. 131-2

şılır kısa parçalar olsa da, doğmakta olan sinemacılara film yapmak için yeni ve farklı bir yönteminin deneyimini kazandırdılar. Filmleri hızlıca bitirmeyi gerektiren koşullar, kurgu, oyunculuk ve diğer yenilikçi biçimsel uygulamaların gelişimine neden olurken, cephede çekilen filmler, stüdyoya daha fazla bağımlı olan devrim öncesi film yapım biçimlerinden ayrılan belgesel niteliğe sahipti. *Agitka* sinemacıları, çoğu kez savaşın tam ortasında film çekerek, savaş sürecinde aktif olarak yer aldılar ve bu çalışmaların içinde yer almaları Lev Kuleshov, Alexander Levitsky, Grigori Giber, Edward Tisse, Vladimir Kasyanov, Nikandr Turkin ve Dziga Vertov gibi kendini adamış, politik yönetmenlerin yetişmesinin başlangıcı oldu.[36]

1918'de Sovyet sinemasına kendini adamış Sovyet sinemacıları içinde gerçekleşen en olağanüstü gelişmelerden biri ilk "ajit-tren"in kalkışıydı. Bu özel trenin vazifesi Doğu Cephesi'nde Beyaz Ordu güçlerini yenmek için mücadele veren askeri birliklerin moralini yükseltmekti. Bu maksatla, ajit-treni baskı makinesi, oyuncu grubu ve daha sonra Sovyet sinemasının en önemlilerinden olacak olan kameraman Edward Tisse'nin başında olduğu film ekibiyle donatılmıştı. Daha sonraki ajit-trenler ise laboratuvarlar ve kurgu odalarını da içeren bütün bir film yapım sistemini bünyesinde bulunduruyordu ve bu durum filmlerin çekilip, işlemden geçip, kurgulanıp kısa bir süre içinde cephede gösterilmesine olanak sağlıyordu.[37]

1920'de, Vertov ajit-trenle güneybatı cephesini, tamamlanmış ve kurgulanmış ilk filmiyle dolaştı: *October Revolution (Ekim Devrimi)*. Hareket halindeyken, Vertov cephedeki olayların yeni görüntülerini çekiyordu, Moskova'ya geri döndüğünde, bu görüntüleri *Kinopravda* (film-gerçek) haber filmleri serisinin temelini oluşturacak film serileri halinde düzenliyordu. *Kinopravda* (sinema-gerçek) hem güncel siyasi olayların üzerine

(36) A.g.e., s. 136-7
(37) A.g.e., s. 132.

eğiliyordu hem de *agitka*da yer alan çalışmalardan doğan sinemada yöntem araştırmalarına devam ediyordu. Bu durum Vertov'a ilk film manifestosunun hazırlanmasında teorik ve pratik bir temel sağladı: '*Kinoki. Perevoret*' ('Kinoks: Bir Devrim) adlı manifesto 1923'te Lef'te Mayakovski, Nikolai Aseyev ve Osip Brik tarafından yayınlandı.[38] Ancak, Vertov'un işi "bizim şu ana kadar sinemada yaptığımız yüzde yüz yanlıştır" diyecek kadar ileriye götürdüğü manifestosu bir derece avant-gardizm sergilemiş ve onu kısa süre içinde Sovyet yetkilileriyle çatışma noktasına götürmüştür.[39]

Bu anlaşmazlık ilk olarak Vertov ve 1922'de kurulan Moskova Sinema Konseyi'nin varisi olan Goskino'daki devlet memurları arasında cereyan eden anlaşmazlıklar silsilesinde ortaya çıktı. Bu problemler sonunda Vertov'un Moskova'yı ve pan-Ukraynalı film üretim birimi VUFKU'daki çalışmaları terk etmesine neden oldu. Burada sermayenin kısıtlamalarından uzak bir halde, "sine-göz" teorisini denemeye devam etti ve neticede *The Eleventh Year* (On birinci Yıl, 1928), *The Men with Movie Camera* (Film Kameralı Adam, 1929) ve *Enthusiasm ya da Symphony of the Dombas* (Coşku ya da Dombas Senfonisi, 1930) filmlerini çekti. Ancak, Vertov filmlerinin avant-garde doğası üzerine Sovyet yetkilileriyle sorunlar yaşamaya devam etti ve 1930'dan 1954'teki ölümüne kadarki kariyerinde bu tür sorunlarla karşılaştı.[40]

Vertov'un Sovyet sinema kurumlarının gitgide dogmatikleşmesiyle yaşadığı sorunlar diğer montaj sinemacılarının da yaşadıklarına yansıdı. 1922'de Goskino'nun kuruluşu, söz konusu olan film estetiği meselesine resmi müdahalelerin arttığı bir döneme tortularını devretti. 1922'deki Lenin'in "Sinemanın Du-

(38) Michelson, Annette (ed.), *Sine-göz: Dzigo Vertov'un Yazıları* (Londra ve Sydney: Pluto Yayınları, 1984) s. xxiv.
(39) Vertov, Dziga "Sine-Göz. Bir Devrim", *Lef* (Haziran/Temmuz, 1923), no:3, s. 135-43. Taylor, Richard ve Christie, Ian editörlüğünde yeniden baskısı, *Film Fabrikası: Belgelerle Rus ve Sovyet Sineması 1896-1939* (Londra ve New York: Routledge, 1988), s. 89.
(40) Michelson, adı geçen eserinde, s. xxiv-xxv.

rumu Üzerine Yönergeleri" rejimin Sovyet film endüstrisinden *Kinopravda* gibi avangard filmlerden ziyade, ticari olarak kar getiren ve popüler eğlence filmleri yapmasını beklediğini de açıklığa kavuşturdu.[41] Bu tür baskılar ve rejime bağlı olmalarına rağmen, sinemacıların görüşleri arasında artan gerginlik giderek Avrupa modernizmini de etkilemişti. Örneğin 1922 yılı Goskino'nun kuruluşuna ve Lenin'in yönergelerinin yayınlanmasına damgasını vurmuş olmasına rağmen, aynı zamanda fütürizmden etkilenen FEKS (Eksantrik Aktörler Fabrikası) grubunun kuruluşuna; Lef'teki ilk sine-göz manifestosunun yayınlanmasına; ilk *Kinopravda*'nın ortaya çıkmasına ve Kuleshov, Alexie Gan ve diğerlerinin yazılarının yayınlanmasına da damgasını vurmuş oldu. 1925'e kadar, ilk büyük montaj filmi olan Eisenstein'ın *Stoachka* (Grev) filminin ilk gösterimi yapıldı. Formalizm, kübizm, konstrüktivizm ve fütürizm gibi modernist akımlara aşina olan Sovyet sinemacıları bu akımlara yaklaşan filmler yapmaya karar verdiler.

1920'de Lev Kuleşov Devlet Sinema Okulu'na katıldı ve kurgu tekniklerini araştırmayı amaçlayan bir atölye kurdu. 1924'te Kuleshov'un çalışmasına katılan üyeler ilk kurmaca filmlerini yaptılar, *Neobychainye Prikluchenìya Mistera Vesta v stranye bolshevikov* (Bolşevikler Ülkesinde Bay Batı'nın Olağanüstü Maceraları) adlı Sovyetler Birliği'nin batıya dair önyargıları hakkında bir komedi olan film aynı zamanda 'KuleşovEtkisi'ni Sovyet sinemasına tanıttı. 'KuleşovEtkisi', Kuleshov'un henüz 1917'den beri üzerine çalışmakta olduğu montaj kombinasyonlarıyla deneyler yaptığı bütün bir serinin sonucudur.[42] Burada, kurgu, herhangi bir belirli planın atfettiği anlamın ardı ardına gelen planlarla ilişkisi sonucunda belirlenecek şekilde kullanılır.

---

(41) Lenin, Vladimir, '*Sinemanın Gidişatı Üzerine Yönergeler*' 17 Haziran 1922. Taylor ve Christie tarafından yeniden baskısı (1988), adı geçen eserinde, s. 56.
(42) Kuleshov, Lev, 'Montajın Kökeni', Schnitzer, Jean, Schnitzer, Ludu ve Martin, Marcel editörlüğünde, *Devrim Sineması: Sovyet Sineması'nın Kahramanlık Çağı* (Londra: Secker & Warburg, 1973) s. 70.

Dolayısıyla, bir adamın yüzünü gösteren aynı planların ardından farklı görüntü çeşitlerinin gelmesi adamın duygusal durumunun farklı yorumlanmasına sebebiyet verir, hatta her durumda adamın aynı görüntüsü kullanılsa bile.

Kuleşovilk başlarda montaj deneylerine birbiriyle uyumlu ve büyük ölçekli anlatı yapılarının geliştirildiği gibi, planların birbirine bağlanacağı ve izleyicide önceden belirlenmiş bir etki yaratılabileceği kurgu tekniklerini geliştirmek maksadıyla girişti. Örneğin, *Art of the Cinema*'da (Sinema Sanatı, 1929) Kuleshov, öncelikle, kendinin ve grubunun esas olarak 'bu materyalin nasıl düzenlediği, sinematografinin etkiyi yaratan aracının ne olduğunu' keşfetmekle ilgilendiğini savunur:[43]

> *Çeşitli sinema salonlarına gittik ve seyircide hangi filmler ideal etkiyi yaratıyor ve bu filmler nasıl yapılır sorularına yanıt aradık –diğer bir deyişle, hangi filmler ve hangi film yapım teknikleri aracılığıyla film seyirciyi yakalayabilir sorusuna yanıt arıyorduk. Dolayısıyla bizim neyi ifade ettiğimiz, neyi göstermeye niyetlendiğimiz ve bu yüzden yapmayı hedeflediğimiz seyircide nasıl farkındalık yaratabilir, bunu gözlemlemeye başladık.*[44]

Kuleshov'un çalışmasının bu bakış açısı Devlet Sinema Okulu'nda Kuleshov'un öğrencisi olan Vsevold Pudovkin tarafından geliştirilen montajın "Birbirine Bağlama-Eklemleme" teorisini etkiledi.[45] Fakat Kuleşovetkisinin asıl önemi düz anlatının devamlılığını yaratmak için planları bağlama yetisinde değil, daha çok filmde anlamın nihai üretim ve tüketim sürecine izleyiciyi dâhil ederek izleyicinin aklında fikir oluşturmaktaki gücünde yatar. Kuleşovetkisinin bu yönü Eichenbaum'um 'iç konuşma'

(43) Kuleshov, Lev, *Sinema Sanatı* (Moskova: Tea-Kino Pechat, 1929), yeniden basılmış seçme yazıları *Screen Reader I*'de (London: SEFT,1977) s. 338.
(44) A.g.e., s. 339.
(45) Schnitzer ve diğerleri, a.g.e., s. 70.

kavramı ile Shklovsky'nin *ostraneine*[*] kavramı da dâhil olmak üzere Rus formalizminden doğan kavramlarla ilişkilendirildi ve Sovyet montaj sinemasını etkilemeye devam etti.

Tam anlamıyla bir montaj filmi olmamasına rağmen, montaj sinemacılarının gitgide gelişen tarzına ileriye yönelik yol gösteren *Bolşevikler ülkesinde Bay Batı'nın Olağanüstü Maceraları* öncü bir çalışmaydı. 1925 ve 1930 yılları arasında Sovyet montaj sinema akımı içerisinde üretilen asıl filmler şunlardır:

Stoachka (Grev) ve *Bronenosets Potemkin* (Potemkin Zırhlısı, Eisenstein, 1925), *Mat* (Ana, Vsevolod Pudovkin, 1926), *Chyortovo koleso* (Şeytan Tekerleği, Grigori Kozintsev ve Lenoid Trauberg, 1926), *Shinel* (Pelerin, Grigori Kozintsev, 1926), *Zvenigora* (Alexander Dovçenko, 1927), *Dom na Trubnoi* (Trubnoya'daki Ev, Boris Barnet, 1927), *Konyets Sankt-Peterburga* (Saint Petersburg'un Sonu, Vsevolod Pudovkin, 1927), *Moskva v Octyabre* (Ekim'de Moskova, Boris Barnet, 1927), *SVD* (Grigori Kozintsev, 1927), *Oktyabr* (Ekim, Sergei Eisenstein, 1928), *Potomok Chingiz-Khana* (Cengiz Han'ın Varisi/Asya'dan Gelen Fırtına, Vsevolod Pudovkin, 1928), *Kruzheva* (Dantel, Sergei Yutkevitch, 1928), *Novyi Vavilon* (Yeni Babylon, Grigori Kozintsev ve Lenoid Trauberg, 1929), *Moja Babuska* (Büyükannem, Kote Mikaberidze, 1929), *Goluboi ekspres* (Çin Ekspresi, Ilya Trauberg, 1929), *Chevolek s kinoapparatom* (Film Kameralı Adam, Dziga Vertov, 1929), Arsenal (Alexander Dovçenko, 1929), *Turksib* (Victor Turin, 1929) ve *Zemlya* (Yeryüzü, Alexander Dovçenko, 1930). 1930'dan sonra montaj stilinde sadece birkaç film yapılmaya devam etti, bunların en önemlileri Eisenstein'ın *Alexander Nevsky*'si (1938) ve *Ivan Grozny* (Korkunç Ivan 1. Kısım, 1944, *ve* Korkunç Ivan 2. Kısım, 1946)'filmleridir.

(*) Ostraneine: Kelime anlamı "alışkanlığı kırma" (defamiliarization) olan bu kavram, izleyicinin aşina olduğu şeyleri farklı yollar deneyerek gösterme, tanıdık olanı yabancılaştırma ve böylelikle bu alışkın olduğu algıyı kırabilme amacıyla yapılan sanatsal teknikler için kullanılır. (ç.n.)

En önemli montaj filmi *Grev* olarak bilinir. *Grev* konstrüktivizmden etkilenmiştir ve bu etki 1920'lerin başlarında Leningrad tiyatrosundan gelen yönetmenlerin çalışmalarında da görülebilir. Örneğin, Eksantrik Aktörler Fabrikası'nı oluşturan Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg ve Sergei Yutkeviç, *Eisenstein'ın **Enough Simplicity in Every Wise Man*** (Her Akıllı Adamdaki Kadar Basitlik Yeterlidir) filminde olduğu gibi, akrobatlardan, popüler eğlence biçimlerinden ve **reflexive productivist** ((kullandığı aracın farkında olan) yansıtıcı verimlilik yanlısı) tekniklerden yararlanan performanslar sergiledi. Yutkeviç 1928'de *Dantel* filmini yaparken Kozintsev ve Trauberg de ilk gerçek filmleri olan *Şeytan Tekerleği* filmini yaptılar.

Eisenstein ve FEKS grubuna ek olarak, dönemin diğer önemli montaj yönetmenleri Lev Kuleşov, Boris Barnet, Dziga Vertov ve Alexander Dovçenko'dur. Pudovkin ve Barnet'in her ikisi de Devlet Sinema Okulu'nda Kuleşov'un atölyesinde eğitim görmüşlerdir ve filmleri Eisenstein'ın ve FEKS grubunun ilk filmlerinde olduğundan çok daha az konstrüktivizm etkileri göstermiştir. Diğer yandan, Dziga Vertov konstrüktivizm ve fütürizmden fazlasıyla etkilenmiştir ki *Film Kameralı Adam* filmi de bunu açıkça gözler önüne serer. Son olarak diğer bir önemli sinemacı olan Alexander Dovçenko, Ukraynalıydı ve film yapmaya 32 yaşındayken, görece geç başlamıştı. Dovçenko'nun filmleri avangarttan etkilenirken, Ukrayna'nın halk geleneklerinden beslenir. En bilinen filmi *Zemlya*, onu diğer montaj sinemacılarından ayıran lirik, yöresel ve **pantheistic** (kamutanrıcı) nitelikler taşır ve Tarkovski ile Paradjanov gibi sonraki Rus sinemacıların çalışmalarının geleceğinin haberini verir.

Konuların içeriği bakımından 1925-33 dönemi Sovyet montaj filmleri, 1918 ve 1933 yılları arasında Almanya'da yapılan modernist filmlerden oldukça farklıdır. Birçok Weimar modernist filmlerinde bulunan bireyin varoluşsal yabancılaşması üzerine vurgu Sovyet filmlerinde çoğunlukta mevcut değildir; Weimar sinemasındaki bir çok vurgu ve durum *Ana*'da olduğu

gibi bu mesele sınıfsal baskı politikaları prizması; *Grev*'de olduğu gibi anti-sosyal lümpen proletarya suçlarının betimlenmesi; *Korkunç İvan*'da olduğu gibi üst sınıfların çöküşünün ve yozlaşmasının tasvirinden yola çıkarak filmlerin anlattıkları olaylar dönüştürülerek verilmiştir. Weimar sinemasal modernizmindeki bir diğer merkezi konu olan burjuvazinin itibarını yitirişi ve proleter alt sınıflara dönüşmesi, korkudan ziyade toplumun proleterleşmesini yücelten Sovyet filmlerinde genellikle yer almaz.

Güçlü liderlerin ve liderliğin tasviri hem Sovyet montaj sinemasında hem de Weimar modernist sinemasında bulunsa da, bu tür temsiller ikincisinden ziyade ilkinde çok daha az görülür. Diktatörlüğün olumsuz sonuçlarına dair birkaç eleştirel tepki, devrim öncesine ait ya da karşı-devrimci bir mesele değilse de Sovyet montaj sinemasında vardır, hatta *Alexander Nevsky* ve *Korkunç İvan* gibi filmlerin her ikisi de devrim öncesindeki kişilere odaklanır ve dolaylı olarak Stalin'in otoritesine göndermede bulunur ve bunu güçlü lider figürünü yücelterek yapar. Bu filmler güçlü bir liderliğin desteğinin gerektiği mevcut savaş koşullarına ya da yaklaşmakta olan bir savaşın olası koşullarına karşı ortaya çıkmasına rağmen, her iki durumda ve genel olarak Sovyet montaj sinemasında, Stalinist diktatörlüğün gerçeklerini yansıtmakta başarısız olduğu iddia edilebilir. Bu durum Weimar sinemasının 'hayale kapılan' kahramanlarından ziyade kötü karakterin olduğu "tiranların alayı"[46] ile büsbütün tezat oluşturur.[47]

Weimar modernist sineması devam eden siyasi istikrarsızlık, toplumsal huzursuzluk ve iktisadi dalgalanmalardan kaynaklanan arka plana karşı ortaya çıkarken, Sovyetler Birliği'ndeki en ciddi siyasi ve iktisadi zorlukların üstesinden henüz 1925'te, ilk montaj filmi yapıldığında gelinmişti. Eisenstein'ın *Grev* filmini

(46) Kracauer, a.g.e., s. 77
(47) Elsaesser (2000), a.g.e., s. 19.

bitirdiği vakit, örneğin devrim kurtulmuştu, karşı devrim bastırılmıştı, kıtlığın aşağı yukarı kökü kazınmıştı ve sabit bir hükümet başa geçmişti.[48] Bu tamamıyla farklı bağlamlar bir yandan endişeli sinizmi ve ironik bir 'yeni-romantik çöküşü'[49], öte yandan kendinden emin ve bağlanılan umudu meydana getirmişti. Hem Weimar sinemasındaki kadercilik ve nihilizm tasvirlerinin yaygın olmasının hem de Sovyet montaj sinemasında bu tür tasvirlerin yer almamasının sorumlusu budur.

Muhtemelen herhangi bir totaliter devlette görülebileceği gibi, Sovyet sinemacıları Sovyetler Birliği'nin güncel toplumsal gerçekliğini olumsuz ya da belirsiz bir anlamda tasvir etmemek için fazlasıyla teşvik edilmişlerdi, su yüzüne çıkan bu tür tasvirler çoğu kez 'burjuva idealizmi', 'biçimcilik' ya da 'karşı devrimci pesimizm' ile alenen suçlanıyordu. Örneğin, Komünist Parti'nin Merkez Komitesine Raporlarında, sosyalist gerçekçiliğin mimarı A. A. Jdanov, *Zvezda* adlı edebiyat dergisini 'ucuz ve kültürsüz' yazar Zoşçenko'nun çalışmalarını yayınlayarak 'tehlikeli hatalar ve yanlışlıklarla' itham ediyordu:

> Zoşçenko'nun bu 'çalışmasının' maksadı Sovyet insanını tembel, sevimsiz, ahmak ve kaba göstermektir. Kendisi hiçbir şekilde bu insanların emeği, kahramanlıkları, yüce toplumsal ve ahlaki değerleriyle ilgilenmemektedir... Ucuz ve kültürsüz biri gibi, yaşamın adiliğini ve küçüklüğünü eşelemeyi seçmektedir, bu, bütün ucuz, kültürsüz yazarlara hastır ki Zoşçenko da onlardan biridir.[50]

Bu tür ulusal tiratların ve 1920ler ve 1930lar boyunca bunlara eşdeğer ifadelerin sonucu, sinemacıların aleni küçük düşürülme korkusuyla partinin emirlerine uymaya zorlanması ya da

(48) Nettl, J. P., *Sovyetlerin Başarısı* (Londra: Thames ve Hudson, 1976) s. 99.
(49) Elsaesser (2000), a.g.e., s. 19.
(50) Craig, David (ed.), Edebiyattaki Marksistler: Bir antoloji (Londra: Pelican, 1977) s. 514.

daha da kötüsü yönetmenlerinin diğer pek çok yetenekleri ve niyetleri olduğu halde, birçok Sovyet montaj filmi Jdanov ve diğer yetkililerce ısrar edilen toplumsal gerçekliğin tek taraflı ve araçsal bakışını filmlere dâhil etmeye başladılar. Tıpkı sinemacıların 'insan ruhunun mühendisleri' olmaya zorlanması gibi.[51] Çağdaş 'burjuva' sanatını 'karamsarlığa dalmış, yarınından şüpheli, karanlığa övgü düzen, karamsarlığı sanatın teorisi ve yöntemi olarak takdir eden' bir biçimde tanımlarken Jdanov'un aklında olan hemen hemen kesinlikle 1920'lerin Alman modernizmiydi.[52]

Sovyet montaj sinemasının biçimsel özellikleri de Weimar sinemasal modernizminden farklıdır. Weimar'ın tek planlı ve hareketli kamerasının yerine, montaj filmleri planların detaylı yapılarını geniş kapsamlı montaj kalıplarıyla düzenler. Alman filmleri daha tutarlı, ağırlıklı olarak resmedilmiş anlatı alanlarını göstermeye eğilimliyken, Sovyet filmleri zaman-mekânda parçalanmanın seviyesini ortaya çıkarmak için Alman filmlerinde pek yaygın olmayan kontrast ve karşı-sürüm ilkelerini kullanır. Modernist Weimar sinemasının Max Reinhardt'tan miras aldığı oyunculuk tarzı da birçok Sovyet montaj filmlerinde bulunan oyunculuktan ayırt edilebilir. Reinhardt'ın tiyatrosu psikolojik içselliği yansıtmak için dışavurumcu mimikleri uyguladı ve *Nosferatu, Bitkin* ve *Son Adam* gibi *Kammerspiel* filmleri de dışavurumcu filmler üzerinde etkili oldu.[53] *Grev* gibi filmlerde görülen oyunculuk tarzı, öte yandan, psikolojik iç gözlemlerin anlatımından büyük ölçüde kaçınır ve fiziksellik ile toplumsal-siyasi tipikliğe vurgu yapar.

---

(51) Zhdanov, A. A., 'Sovyet Edebiyatı –En Zengin Düşünceye Sahip, En Gelişmiş Edebiyat' Maxim Gorky ve diğerleri ile birlikte, *Sovyet Yazarları Kongresi 1934: Sovyetler Birliği'ndeki Sosyalist Gerçekçilik ve Modernizmi Üzerine Tartışma* (Londra: Lawrence & Wishart, 1977) s. 21.
(52) A.g.e., s. 19.
(53) Eisner, a.g.e., s. 48.

Sovyet montaj sinemasının estetik tarzı da akılcı ve Rus formalizmi içerisindeki kavramsal ve üretimci konstrüktivizmin araçsalcı esinlenmelerinden etkilenmiştir. Montaja dayanan sinemanın teorisinin kendisi Eisenstein'ın pozitivist ve Pavlov'un uyarıcı-tepki atraksiyonuna dair teorisinden ilham alan ilk dönemki yaklaşımlarında yer alan nesnelcilik yanlısı eğilimlerinden doğmuştur, seyircinin istenilen yönde tepki vermesi için şartlandırılmasını ve "faydacı tiyatro'nun yapmaya çalıştıklarını onaylayan bir yaklaşımdı.[54] Kuleshov'un kurgu deneyleri, Pudovkin'in zincir montaj teorisi –'psikoloji kanunları'[55] içerisindeki entelektüel altyapısıyla beraber– Eisenstein'ın entelektüel montaj kavramı ve Vertov'un kurgusunun daha konstrüktivist olan tarafları, tüm bunlar kavramsal düşünceye ve akla öncelik verirken içsel görüş, sezgi ve kavrayış gibi estetik kategorileri arka plana atan sanatsal yaratımın bütün temel kavramsal modellerini oluştururlar.

Sovyet montaj sinemasından farklı olarak, Weimar sinemasal modernizmi estetik ifadenin sezgici yanını önceleyen kavramsalcılıkla değil, bilakis kasten karşı olmakla tanımlanabilir. Weimar'ın görsel tarzı ayrıca varoluşsal belirsizliğin ve birçok Weimar filminde hâkim olan akışkan ve kararsız ışık gölge oyunlarının kabul edildiği izlenimini verir. Aksine, montaj terimi düzeni ve kontrol altındaki düzenlemeyi gösterir. Weimar sinemasal modernizmi imgeye dayalı estetiğin belirsiz karakterini belirgin kılarken, Sovyet montaj teorisi ve sineması anlatı yapısına dayalıdır ve bu tür bir estetiğin akılcı karakterini yansıtır.

Bu iki estetik iddia arasındaki zıtlık, 1926'da Bela Balazs'ın Alman *Filmtechnic* dergisinde, Eisenstein'ın bu makaleye ceva-

(54) Eisenstein, Sergei, Çarpıcı Kurgu, *Lef* (Haziran/Temmuz, 1923), no: 3, Taylor ve Christie tarafından yeniden baskısında (1988), a.g.e., s. 87

(55) Pudovkin, Vsevolod, 'Film Tekniği Üzerine', *Sinema Tekniği ve Sinema Oyunculuğu* kitabında, (New York: Grove, 1960) s. 73.

bıyla birlikte çıkan "Sinemanın Geleceği" makalesinde örneklerle açıklanmıştır. Bu makalesinde Balazs sinema sanatının temelinin fotoğraflanmış imge olduğunu ve sinemasal imgenin soyut, sembolik anlamı ifade eden güçlü, mecazi ve şiirsel kuvveti içermeye muktedir olduğunu savunur.[56] Balazs burada 1924'teki, bir filmin aklın ötesinde var olan ruhsal deneyimleri ifade edebileceğini savunan ***Der sichtbare Mensch oder Der Kultur Des Films*** (*Görünen İnsan ya da Film Kültürü*) adlı kitabından yola çıkarak sinemasal mimik teorisinden yararlanır.[57] Balazs'ın "Sinemanın Geleceği" adlı makalesinde Eisenstein'ın, kameramanı Edward Tisse tarafından şiirsel dışavurumculuğa dönüştürülen *Potemkin Zırhlısı* filminin bir sahnesinin 'saklı bir mecazi niteliği' içerdiğini savunurken bahsettiği bu tür bir deneyimdir.[58]

Söz konusu sahne, Odessa Merdivenleri'ndeki katliamın hemen öncesinde küçük yat filosunun yaklaştığı sahnedir. Balazs bu kareyi 'ihtişamlı bir imge' ve genel bir 'lirik sevinç'[59] duygusunu çağrıştıran 'kendinden geçme ilahisi' olarak tasvir eder ve bu sahnedeki şiirsel ifadenin içerikle değil fotoğraf ile yaratıldığını savunur; çünkü 'bu türdeki sinema sanatı sadece objektif sayesinde ortaya çıkar, sadece fotoğraf ile bu yapılabilir' Bu tarz bir argüman, Balazs'ın ve genel olarak Weimar sinemasal modernizmin film teorisinin sezgici ve görsel karakterini özetler.[60]

Buna karşıt olarak, Balazs'ın makalesine 1926'da *Kino* da yayınlanan "**Bela Forgets the** Scissors" (Bela Balazs Makasın önemini unutuyor) adlı yazısında Eisenstein'ın cevabı hemen hemen

---

(56) Eisenstein, Sergei, '*Bela Forgets the Scissors*' Kino, 20 Temmuz 1926 ve 10 Ağustos 1926, Taylor ve Christie tarafından yeniden baskısında (1988), a.g.e., s. 147
(57) Balasz, Bela, Der Sichtbare Mensche oder Der Kultur Des Films (Viyana: Leipzig, Deutsch-Osterreichischer Verlag, 1924) s. 40.
(58) Balasz, Bela, 'Sinemanın Geleceği', Kinogazeta, 6 Temmuz 1926, Taylor ve Christie tarafından yeniden baskısında (1988), a.g.e., s. 144.
(59) A.g.e.
(60) A.g.e., s. 145.

montaj teorisinin temel ilkelerinin özeti niteliğindeydi. Yazısında Eisenstein Balazs'ın bireysel imge vurgusunu suçlar ve yaklaşımını bireyciliğin kökenindeki burjuva ideolojisinin bir örneği olarak eleştirir. Aksine, Eisenstein karelerin kalıtsal (konstrüktif) bileşimine daha fazla vurgu yapmayı savunur ve bireycileştirilmiş kareden ziyade kareler arası ilişki üzerine bu tür bir vurgunun siyasi olarak daha ilerici ve doğru olduğunu ileri sürerek devam eder.[61] Eisenstein, filmsel yapıyla dili karşılaştırır ve Balazs'ın bu tür sezgisel yaratıcılık ve sanat olarak 'çirkin' gibi estetik kategorilerini kullanmasındaki yaklaşımını reddeder.[62]

Bu tür atışmalar Weimar sinemasal modernizmi ve Sovyet montaj sineması arasında var olan temel farklılıkların tezahürlerini gösterse de, bu iki modernist sinema arasında estetik biçim anlamında bağlantı kuran ve aynı zamanda her ikisinin altında yatan Kantçı geleneğin etkilerini çıkaran şey resimselliktir.[63] Nasıl ki Weimar sineması hareketli kamera çekimlerini, özel efektleri ve oldukça ayrıntılı ışık gölge oyunlarını denediyse, Sovyet montaj sinemasında da, özellikle Eisenstein ve Dovçenko'nun daha sonraki filmlerinde de, tam teşekküllü, hareketli ve ayrıntılı resimsel kompozisyonlar oldukça yaygındır. Bu tür 'karenin estetik canlılığı' Fransız sinemasal empresyonizmini de karakterize eder ve bu üç sinema akımını birbirine bağlar.[64]

Eisenstein'ın istisnai durumuyla beraber, Sovyet montaj sinemasının bilinçli bir şekilde teorize edilmiş, kavramsal, sıklıkla araçsal olan endişeleri ile bu altta yatan daha özerk estetik eği-

---

(61) Eisenstein (1926) Taylor ve Christie'deki a.g.e. (1988) s. 147
(62) A.g.e., s. 149.
(63) Weimar film teorisindeki ve Rus formalizmindeki Kantçı estetiğin etkileri için birinci bölüme bakınız.
(64) O'Prey, Michael, 'Eisenstein'da Montaj ve Çerçeve', Taylor, Richard ve Christie, Ian editörlüğünde, *Eisenstein Yeniden Keşfediliyor* (Londra ve New York: Routledge, 1993) s. 214.

limler arasında çelişkiler vardır. Hâlbuki ilke olarak Sovyet montaj sineması, komünist ideolojinin kural koyucu biçimde ortaya çıkması ve ilerlemesi sürecinde pedagojik bir role soyunmuştu; gerçekte birçok montaj filmdeki saf estetik güzelliğe ve imgelerin gücüne bu proje tarafından gölge düşürülmüş ve hatta bu özellikler baltalanmıştır. Dolayısıyla Sovyet montaj sinemacılarının siyasi düşüncelerin aktarılmasına dair esas kaygıları, açıkça fark edilebilecek birçok estetik endişelerdi, bu eğilimlerde biçimci bir pratik içinde ve montaja dayalı film teorisinin entelektüel kökenlerini göstermektedir, Eisenstein ve Dovçenko'nun durumunda sembolist kaygılar estetik nitelik taşırlar.

Ancak, siyasi olarak kabul edilemez olan romantik ideallerle oldukça fazla ilişkilendirilmeyi gerektiren estetik kavramında olduğu gibi, montaj sinemacıları için çalışmalarının bu 'sanatsal' yönüyle doğrudan yüzleşmek pek mümkün değildi. Adet gereği her zaman sıkıntı çekilegelmiş siyasi sansür gibi, bu tür inkâr ve engellemeler Sovyet montaj sinemasını da etkiledi ve Weimar sinemasal modernizminde bu tür etkileri açığa çıkaran çeşitli enerjilerin bir nebze önlenmesine yol açtı. Bu enerjilerin Sovyet sineması içinde *Alexander Nevsky*, *Korkunç İvan* ve *Zemlya* gibi filmlerde ifade bulduğu yerde Avrupalı sinemasal modernizmin merkezi gelenekleri güçleniyordu. Kökenleri Kantçı estetikte, sembolizmde ve fenomenolojide olan bu gelenek en kuvvetli ifadesini üçüncü ana avangart film akımında buldu: Fransız empresyonizmi.

4

Mükemmel Olana Ait Gerçeklik Dünyasına Gitmek Fransız Sinemasal Empresyonizmi

Fransız sinemasında alternatif film yapım ekollerinden ilk ve önemli olanlardan birisi resimsel natüralizmdir.[1] 19. Yüzyılın gerçekçilik, doğalcılık ve empresyonist resim geleneklerinden etkilenen bu ekol, manzaralarla ve pitoreskle olan ilişkisiyle ayırt edilebilir.[2] Daha açık olmak gerekirse, L'Herbier'nin *L'Homme du Large* (Okyanus Adamı, 1920), Louis Mercanton'un *L'Appel du sang* (Kanın Çağrısı, 1920) ve Jacquel de Baroncelli'nin *Ramuntche* (1919) gibi Fransız filmleri yerel pitoresk türdeki resim geleneği olarak bahsedilen şeyle ilişkilendirilebilir.[3] Bu filmlerin çoğu çağrışım yapan izlenimler serisi aracılığıyla bir manzaranın atmosferini akla getirme amacıyla Provence, Brittany ve Auvergne gibi bölgeleri çekmiştir ve asıl olarak bölgesel topluluklarla ve etrafındaki doğal çevre ile kurdukları ilişkiyle ilgilenmişlerdir.

---

(1) Williams, Alan, *İmgelerin Cumhuriyeti: Fransız Sinemasının Tarihi* (Cambridge, MA ve Londra: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1992), s. 113.

(2) Abel, Richard, *Fransız Sineması: İlk Dalga 1915–1929* (Princeton, NJ: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1984), s. 97

(3) Nochlin, Linda, *Realizm: Biçim ve Medeniyet* (Harmondsworth: Penguin, 1979), sf. 88 ve s. 112.

Baroncelli'nin dağ filmleri serisinde ya da André Antoine'nin *La Terre* (Dünya, 1921) ile örneklendirilen Babrizan* ekolünün resimsel lirizminden yararlanan filmlerde ve özellikle Millet ve Corot'nun resimlerinde doğanın gücüne ve güzelliğine duyulan derin saygı kadar, lirizm duygusu da hâkimdir. '**Canlandırılmış empresyonizm**' olarak bahsedilebileceklerin dışında, empresyonist ve post-empresyonist resimden oldukça etkilenen bu filmler natüralist geleneğin ana fikrinden de açıkça yararlanmışlardır. Bu yüzden, örneğin L'Herbier'in *Okyanus Adamı* (1920), Antoine'nin *L'Hirondelle et la mésange* (Kırlangıç ve Saka, 1920) ve *Dünya*, Mercanton'un *Miarka* (1920) ve Jacques Feyder'in *Crainquebille* (Paris'in Son Hesabı, 1923) adlı filmlerinin hepsi tuzak, takıntı, yabancılaşma ve akıl hastalıkları gibi meseleleri ele alır.

Bu ekolün etkilendiği en önemli şey Emile Zola'nın eleştirel yazılarıdır; ve aslında Louis Lumiére'den ve "Fransız sinemasının babası" olan Georges Méliés'den ziyade bu sinemayı etkileyenin Zola olduğu da iddialar arasındadır.[4] *Le Naturalisme au théatre* ve *Le Roman expérimental* adlı eserlerinde Zola, yüzeyselliği, sahicilikten yoksunluğu ve 19. yüzyıl Fransız popüler tiyatrosundaki sosyal perspektifin darlığını eleştirir. Zola'nın makalelerinden yola çıkarak Ferdinand Zecca, René Hervil, Victorin Jasset, Henri Pouctal ve Antoine gibi sinemacılar, kameralarını stüdyodan daha çok yöre sakinlerini yerel ortamlarında görüntüleyebilecekleri kırsal bölgelere çevirdiler. 19. yüzyıl natüralizmiyle beraber bu sinemacılar grubu, siyasi olarak solla bağdaştırıldılar ve Zecca ile Nonguet'nin *La Gréve* (Grev, 1903) filmlerinde olduğu gibi, bu tür filmlerde ele alınan yoksulluğun

---

(*) Babrizan Ekolü: Manzara resmini tanımlamak amacıyla 19. yüzyılda bir grup Fransız ressam tarafından kullanılan bu tanım, ismini Fontainebleau civarındaki bir Fransız köyünden almıştır. Daha önceleri idealize edilmiş manzara resimleri yerine doğal atmosfer içinde resmedilen daha gerçekçi ve daha serbest bir tarzı savunmuşlardır. (ç.n.)

(4) Andrew, Dudley, *Pişmanlığın Buğuları: Klasik Fransız Sinemasında Kültür ve Hassasiyet* (Princeton, NJ: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1995), s. 26.

temsili, çoğu durumda sosyal reform talepleriyle bir araya getirildi.

Realist sinema türü içerisindeki en önemli kişilerden biri tiyatro yönetmeni André Antoine'dir. 1887'de Antoine *Théatre Libre* adlı (Özgür Tiyatro), Zola'nın romanlarından ve natüralist gelenek içerisindeki diğerlerinin yazılarından uyarlanan oyunların temsilinde uzmanlaşmış bağımsız kumpanya grubunu kurdu.[5] Antoine bu oyunlarda Fransız tiyatrosunun geleneksel kurnazlıklarından vazgeçti ve oyuncularını mümkün olduğunca gerçekçi konuşup oynamaları konusunda teşvik etti. Aynı zamanda resimli arka perdeyi kullanmayarak fiziksel varoluşu ve sahicilik duygularını daha fazla hissettirebilmek için gerçek objeler kullandı.[6] 1897'de Antoine *Théatre Libre* grubunu dağıttı ve 1906'dan onun da kapatılmaya zorlandığı tarihe kadar natüralist anlamda oyunlar sergilemeye devam eden *Théatre Antoine* adlı grubunu kurdu.

Antoine sonunda, eğitim almış aktörleri kullanmak yerine gerçek oyuncuları kullanarak, stüdyo dışı çekimden yana bir tavırla stüdyo hilelerini reddetti ve natüralist gelenekten yararlanan filmler yönetmeye başladı. 1920'de Kuzey Fransa'nın ve Belçika'nın kanallarındaki mavnalarda çekilen *Kırlangıç ve Saka* adlı filmini yönetti. *Kırlangıç ve Saka* cinsel kıskançlık, adi suçlar ve yoksulluk gibi natüralizmin ele aldığı karakteristik konuları işler ve büyük ölçüde eğitim görmemiş oyuncuları kullanarak stüdyo dışında çekilir. 1921'de Antoine Zola'nın Yeryüzü adlı eserinden uyarlayarak çekimlerini orada yaptığı Beuce bölgesinin kırsal görüntüsüne ve kültürüne odaklandığı filmi çekti.[7] Her iki film alt sınıfların çilelerine ve sinemasal ekspresyonizmi etkilemiş olan manzaranın lirik bir şekilde temsiline duyulan ilgiyi gözler önüne serer.

(5) Braudy, Leo, *Jean Renoir: Filmlerinin Dünyası* (New York ve Oxford: Columbia Üniversitesi Yayınları, 1989), s. 26.
(6) Williams, a.g.e., s. 115.
(7) Andrew, a.g.e., s. 35.

Yönetmen olarak yaptığı katkılarına ilaveten Antoine, bu süreçte Fransız film teorisinin gelişimine de katkı sağladı. Artık yerleşmiş olan, tanınmış tiyatro eserlerini sinemaya uyarlama geleneğinin üzerine yaklaşımı temel alarak, Antoine sinemanın, yüksek sanatın şimdiye kadar var olan çalışmalarındaki öznel bir meseleyi araması gerektiğini savundu. Ancak bu tür çalışmaların sinema tekniklerini de kullanarak yeniden şekillendirilmesi gerektiğini ekledi.[8] Zola'nın *Yeryüzü* gibi eserlerinin yeniden biçimlendirilmesinde, Antoine'nin yararlandığı teknikler büyük ölçüde natüralist ilkelerden kaynaklanmaktaydı. Natüralist sahiciliğe ulaşabilmenin dışında, Antoine'nin filmleri aynı zamanda karmaşık resimsel kompozisyonların kullanımını sergiliyordu ve filmlerini karakterize eden ve onlara özel nitelik kazandıran da bu gerçekçilik ve resimsellik birleşimiydi.

Bu süreçte resimsel natüralizm geleneği içerisinde film yapan sinemacıların çoğu *Théatre Libré* ve *Théatre Antoine* ile ilişki halindeydiler ve Antoine'nın kendisi bu sinemacıların etrafında toplandığı etkili bir lider konumundaydı.[9] 1922'den sonra film yapmayı bıraktığında, kendinden sonra gelenler bu geleneği sürdürmeye devam etti. Örneğin, Louis Mercanton, *Aux jardins de Murcie* (Murcie'nin Bahçesi, 1923) adlı su hakları konusunda karşı karşıya gelen köylüleri anlatan bir film yönetirken, Léon Poirier ise Brittany'deki bir köyde geçen *La Briére* adlı filmi yönetti. Mercanton, 19. yüzyıl romantik yazarı ve eleştirmen olan Lamartine'in romanından uyarlanan *Jocelyn*'inde de resimsel natüralizmden yararlandı ve *Verdun, visions d'historie* (Verdun, Tarihin Tasavvuru, 1928) filminde resim tekniklerini belgesel formatıyla buluşturdu.[10]

Resimsel natüralizm ekolünün bir diğer önemli kişisi de Jean Grémillon'du ve Fransa'daki şiirsel belgesel geleneğinin gelişimi

(8) Williams, a.g.e., s. 116-17
(9) Braudy, a.g.e., s. 26.
(10) Abel (1984), a.g.e., s. 102-3.

ile resimsel natüralizm arasında bağ kuran da yine Grémillon'du. 1923'te Grémillon, *Chartres* başlıklı kısa bir belgesel ve 1926'da da bir balıkçı teknesinin yolculuğu üzerine *Un tour au large* (Bir Deniz Yolculuğu) adlı şiirsel bir belgesel çekti. 1928'de ilk kurmaca filmi *Maldone*'u çekerek devam etti. Büyük bütçeli bir yapım olan *Maldone*, resimsel natüralizm geleneğinin diğer filmlerinde olduğu gibi, ***nouveau riche milieu'nun (sonradan görme zenginler, türedi zenginlerin muhiti)*** steril eğilimlerin aksine, alt sınıfların yaşantılarına odaklandı.[11] Grémillon daha sonra Breton'un deniz fenerinin bekçilerini konu alan *Gardiens de phare* (Deniz Feneri Bekçileri, 1929) adlı eserinden uyarlama yaparak yoluna devam etti. *Bir Deniz Yolculuğu* adlı filminde olduğu gibi, gerek *Maldone* gerek de *Deniz Feneri Bekçileri filmleri* manzaranın lirik bir şekilde temsilinin ve görüntülerin estetik canlılığının önemini vurguladılar. Ancak, *Deniz Feneri Bekçileri* biçimin paralelliği kapsamında ayrıntılı bir biçimde hazırlanmış paralel kurguyu da içerir.[12]

1925'in ardından, resimsel natüralizm geleneğinin önemi giderek azalmaya başladı ve onun yerini hem empresyonist akımın hem de sinemasal modernizmin farklı biçimleri aldı. Buna rağmen, resimsel natüralizm 1920'lerin yadigârı olduğu sürece Fransız film üretimi üzerindeki önemli etkisini ortaya koymaya devam etti ve 1925 ila 1930 arasında üretilen bir grup modernist ve şiirsel belgeselleri üzerinde doğrudan bir etkisi oldu. Bu filmler şunlardır: *Rien que les heures* (Saatlerden Öte Hiçbir şey, Alberto Cavalcanti, 1926), *Voyage au Congo* (Congo'ya Seyahat, Marc Allégret, 1925), *études sur Paris* (Paris Üzerine Çalışmalar, André Sauvage, 1928), *La Zone* (Georges Lacombe, 1928), *Nogent, Eldorado du Dimanche* (Nogent, Pazar günü Eldorado, Marcel Carné, 1929), *Bir Deniz Yolculuğu* ve *A propos de Nice* (Nice Üzerine, Jean Vigo, 1930).

(11) A.g.e., s. 214.
(12) A.g.e., s. 512-13.

Fransa'da belgesel sinema, belgesel teorisi ile pratiği üzerine yapılan tartışmalarda olduğu gibi, 1920'lerin ikinci yarısında büyüyüp serpildi. Örneğin, sinemacı ve eleştirmen olan André Sauvage, '*documentaire*'* teriminin kullanımına kategorik olarak karşı olmasına ve belgeselin ne anlamına geldiğine dair alışılagelmiş bir anlayışı reddetmesine dayanarak avangart belgesel gerçekçiliği yaklaşımını geliştirdi.[13] Flaherty'nin *Nanook of the North* (Kuzeyli Nanook, 1923) belgeselini inceleyerek, Sauvage *documentaire*'nin (yaban hayatını anlatan belgesel) 'vulgar' (kaba) bir ifade olduğunu ve bu tür bir filmi ele alırken şiirsel gerçekçilik gibi bir terim kullanmanın daha uygun olacağını savundu.[14] *Kuzeyli Nanook* Fransız şiirsel belgesel sinemasının gelişiminde kilit rol oynayan etkilerden bir tanesidir. Örneğin, sinemacı ve deneme yazarı Hubert Revol belgesel filmin 'kuramsal sinema'yı ifade etmek için olabilecek en üst nokta olduğunu ve *Kuzeyli Nanook'un* bu türün gelecekteki gelişimi için bir model teşkil edeceğini savunur. Revol ve diğerlerine göre, *Kuzeyli Nanook*'un takdim ettiği modelden esinlenerek, belgeselin yeniden canlandırılmış biçimi, izleyiciye imgelerin güzelliğiyle dokunacak olan görsel şiirlerden oluşacaktır:

Belgesel şairler tarafından yapılmalıdır. Fransız sinemasında bazıları şunu anlamış bulunuyor, bizim ülkemizde bizler sayısız malzemeyi ve konuyu elimizde bulunduruyoruz, eften püften sinema şeritlerini değil, fevkalade hayat dolu ve capcanlı olanları... Kuramsal sinemanın en saf ispatı tamamen sinematografik olan şiirin, özellikle *Nanook* ile *Moana* gibi kabaca belgesel olarak adlandırılan hatırı sayılır filmlerle bize sunulmasıdır.[15]

Kuramsal sinemanın en ileri biçimi olarak belgeselin bu anlamına ilaveten, Revol, Ricciotto Canudo ve diğerleri aynı za-

---

(*) Documentaire: (FR) Belgesel. (ç.n)

(13) Ghali, Noureddine, *L'Avant-Garde Cinématographique en France Dansles Années Vingt* (Paris: Editions Paris Experimental, 1995), s. 287

(14) A.g.e., s. 288.

(15) Revol, Hubert, '**La Poésie du Cinéma**',*Cinégraph*, vol. 111, no. 2(Şubat, 1930), s. 20.

manda *Kuzeyli Nanook* ve *Moana* (Flaherty, 1926) gibi belgesellerin bilhassa doğa tasvirine uygun olduğuna ve sonuç itibariyle belgesel görüntünün ve doğal çevrenin betimlenmesi arasındaki ilişkinin bu sinemacılar için göz önünde bulundurulması gereken önemli bir nokta olduğuna inandılar.[16] Her ne kadar Sauvage, Canudo ve Revol gibi eleştirmenler ve sinemacılar sinemasal empresyonizmden etkilenmiş olsalar da, resimsel natüralizmden çok daha fazla etkilenmişlerdir ve bu etkilenme Canudo'nun 'belgeselin görevi'nin (fondre la vie de l'homme dans la vie des milieux) 'insanın çevresindeki dünya ile ilişkisini göstermek' olduğunu iddia etmesiyle de ortaya çıkar.[17] Bu tür bir görev Fransız natüralist ve realist geleneklere açık bir şekilde yaklaşır ve bu belgesellerin empresyonist modernizm ve natüralist resimsellik arasında kurduğu köprünün boyutlarını ortaya koyar.

Sinemasal empresyonizmde olduğu gibi, yukarıda bahsedilen belgeseller genel olarak öznel deneyimin temsiliyle ilgilenirler. Örneğin, Cavalcanti, *Saatlerden Öte Hiçbir Şey* adlı filminde, ajitatif duygusal durumlar yaşayan karakterlerin bakış açısını tahmin etmek için birçok özel efekt teknikleri kullanır. Ancak bu filmlerdeki öznellik meselesi önemli ölçüde şiirsel dış gerçekliği anımsatma arzularına aracı olmuş, dahası Paris'in kentli sosyal çevreleri içerisinde yer edinmiştir. Örneğin, Jean Dréville *photogénie*'nin (fotojeninin) kurmaca filmden ziyade belgesellerle en iyi şekilde fark edilebileceğini öne sürmüş ve Walter Ruttman'ın *Berlin: die Symphonie der Grossstadt* (Berlin: Büyük bir Şehrin Senfonisi, 1929) filminin kent yaşamının *photogénie*'sini su yüzüne çıkardığını öne sürerek devam etmiştir.[18] *Photogénie*, sinemasal empresyonizm akımı içerisinde kurucu nitelikte bir kavramdır ve bu bölümde daha sonra detaylı bir şe-

(16) Canudo, Ricciotto, '**Chronique du Septième Art: Films en culeurs**',*Paris-Midi*, 4131 (31 Ağustos, 1923), s. 2.
(17) A.g.e.
(18) Dréville, Jean, 'Le Documentaire, aimé du cinéma',*Cinémagazine*, no. 2(Şubat, 1930), s. 51.

kilde ele alınacaktır. Burada not düşülmesi gereken husus şudur; Dréville *photogénie*'yi ve dolayısıyla Revol'un kuramsal sinema olarak bahsettiğini, kurmacadan ziyade belgeselle eşdeğer görür.

Yukarıda anlatılan açıklamalarda bahsedildiği gibi, belgesel, resimsel natüralizm ve empresyonizm geleneklerinin bir sentezini sağlar ve görsel efektlerin, kent ya da köy çevresinin empresyonist bir şekilde resmedilmesinin, hareketli kamera kullanımının ve montajın iç içe geçmesiyle karakterize edilen belgesel biçimlerinin hepsini şiirsel ve etkileyici efektler yaratmak amacıyla düzenler. Bu filmlerde, empresyonist filmlerde olduğu gibi, gerçekliğin biçimi film tekniklerini kullanan sinemacı tarafından dönüştürülür ama belgesel çekiminin kullanımı harekete geçirilenin öznel dünyadan ziyade her şeyden önce dış dünya olduğunu temin eder. Bu yüzden öznel kamera kullanımına ilaveten, örneğin *Saatlerden Öte Hiçbir Şey* filmi karakterlerin caddelerden, sokak aralarından ve Paris'in etrafındaki apartmanlardan oluşan karmaşık bir arka plana karşı hareket ettikleri birçok kareyi de içerir.

Bu daha avangart nitelikli olan şiirsel belgesellerin dışında, birkaç başka film de 1925'ten sonra resimsel natüralist geleneği sürdürdü. Resimsel natüralizmin ve şiirsel belgesel biçiminin kökenlerinden biri Louis Feuillade tarafından yönetilen iki film serisidir: *Fantomas* (1913-14) ve *Les Vampires* (Vampirler, 1925-16). Bu seriler kapsamında çekilen filmler daha sonraları sürrealistler tarafından oldukça değer verilecek olan acayip ve tuhaf motifler içermesine rağmen, Paris sokaklarında çekilen, gizem ve endişe dolu şiirsel kent manzaralarını gösteren önemli miktarda kareyi de dâhil ettiler.[19] Feuillide'nin oyuncu grubunda aktör olarak kariyerine başlayan René Clair, *Paris qui dort* (Çıldırmış Işın, 1924) ve *Sous les toits de Paris* (Paris Çatılarının Altında, 1930) filmlerini çekerken bu serilerden faydalandı.

(19) Andrew, a.g.e., s. 30-1.

Brezilyalı yönetmen Alberto Cavalcanti'nin *En Rade* (Yolda Kalan, 1927) adlı filmi, Jean Renoir'nın *Nana*'sı (1926), Henri Fescourt'un *Les Misérables* (Sefiller, 1926) adlı filmi ve Jean Epstein'in *Finis terrae* (Land's End, Memleketin sonu, 1929) adlı filmi de, bu on yıllık sürenin sonuna kadar resimsel natüralizm geleneğini sürdürmeye büyük ya da küçük çapta devam etti.

1920 sonrasında resimsel natüralizmin ortaya çıkışı da dâhil olmak üzere Fransız sineması içerisinde yer alan biçimsel gelişmeler iki ana unsurdan etkilendi: Fransız film endüstrinin değişmekte olan yapısı ve alternatif film kültürünün yükselişi. 1918'den sonra Fransız film endüstrisi kendini Hollywood'un gölgesi altında kalmış halde buldu ve savaş sonrası dönem boyunca Gaumont ve Pathé gibi şirketler pazardaki payını kaybetmeye devam ettiler.[20] Buna karşılık şurası da bir gerçek ki, büyük bütçeli filmlerin yapımında Hollywood'la yarışacak güçte değillerdi ve birçok yapımcı yeni ve daha farklı film yapım tekniklerini denemeye başladılar. Bu strateji zamanla iç piyasaya daha mütevazı filmler yapan görece küçük birtakım yapım şirketlerinin ortaya çıkmasına neden oldu ve bu durum da böylece 1920'den sonra ortaya çıkan biçimsel gelişmeler için katalizör görevi gördü.

Bu gelişme için katalizör görevini üstlenen bir diğer durum alternatif film kültürünün yükselişiydi ve bu tarz bir kültürün ortaya çıkmasında anahtar kişi eleştirmen ve sinemacı Louis Delluc'tur. 1917'de Delluc dünya çapında kendi türündeki muhtemelen ilk olan haftalık sinema dergisi *Le Film*'e editör olarak getirildi.[21] Delluc aynı zamanda *Paris-Midi* gazetesini 1918'den beri düzenli olarak yazdığı film eleştirilerine devam etme konusunda da ikna etti ve Delluc'un *Paris-Midi*'de yazılarının yayınlanmasından sonra geçen üç sene içerisinde belli başlı Paris gazetelerinin hepsi film eleştiri köşelerine yer verdiler. 1918'de

(20) Williams, a.g.e., s. 82-3.
(21) Abel (1984), a.g.e., s. 241.

Delluc *Le Film*'deki editörlüğünü bıraktı ve 1920'de *Cinéa* dergisini kurarak ve film eleştirilerinden oluşan derlemeyi *Cinéma et Cie* (1919) ve *Photogénie* (1920)'de yayınlayarak devam etti. Delluc 1924'te genç yaştaki ölümünden evvel beş tane de film çekti.

Delluc'un katkılarına dayanarak, Fransa'da entelektüel sinema kültürü kısa bir süre içinde gelişmeye başladı. 1919'da André Breton, Louis Aragon ve Philippe Soupault editörlüğündeki *Literature* dergisi film eleştirileri yayınlamaya başladı. Jean Galtiére-Boisiere editörlüğündeki *Le Crapouilat* 1920'de aynı şeyi tekrarlarken 1920'lerden beri var olan *Mercure de France* dergisi de Jean Epstein ve Léon Moussinac gibi yazarlarla beraber film eleştirileri de yayınlamaya başladı. 1921'de empresyonist sinemacı Jean Epstein kendisinin *Bonjour Cinéma*'sını yayınladı ve 1923'te de Jean Tedesco tarafından *Cinéa-Ciné-pour-tous* dergisi kuruldu. *Cinéa-Ciné-pour-tous* kısa bir süre içinde zamanının sinema tartışmaları için en önemli forum haline geldi ve Fransız sinema kültürünün gelişimi üzerinde en büyük etkiyi yaptı.[22]

Delluc'tan başka bir diğer etkili eleştirmen olan Ricciotta Canudo da bu süreçteki film teorilerinin gelişiminde önemli bir rol oynadı. 1920'de Canudo, Fernand Leger gibi ressamların, Jean Cocteau gibi yazarların ve Jean Epstein gibi sinemacıların makalelerini yayınladığı *Le Gazette de sept arts* dergisini kurdu.[23] Canudo ayrıca 1920'de dünyadaki (muhtemelen) ilk sinema kulübünü kurdu: *the club des amis du septieme art.** *The Club des amis du septieme art* Alberto Cavalcanti, Marcal L'Herbier, Epstein ve Cocteau gibi yazarların ve eleştirmenlerin katıldığı gayri

(22) A.g.e., s. 250.
(23) A.g.e., s. 245.
(*) The Club des amis du septieme art, kelime anlamıyla 'yedinci sanatı sevenler kulübü' anlamına gelir. Canudo 'Birth of the Sixth Art' adlı makalesinde, mimari, heykel, resim, müzik ve şiir gibi daha evvelki sanatlara sinemayı da dahil eder. Daha sonra bu altılıya dansı da ekler, ancak dansı müzik ve şiirin buluştuğu ritmik bir sanat olarak altıncı sıraya alır. Dolayısıyla sinemayı yedinci sanat olarak atfeder.

resmi toplantılar düzenledi ve dönemin film kültürü içinde önemli bir rol oynadı.[24]

The Club des amis du septieme art gibi sinema kulüplerine ek olarak, alternatif sinema çevreleri 1920'lerde gelişmeye başladı. 1924'te Jean Tedasco *art film theatre Vieux Colombier'i* kurdu. Bunu 1925'te Armand Tallier tarafından kurulan *Studio des Urselines* izledi. Son olarak 1929'da *Neo Film* yapım şirketi 1920'lerin ortalarında birkaç avangart filmlere imza atmış yapımcı Pierre Braunberger'in sinemasal nitelik taşıyan bütün eserlerin (avangard olarak adlandırılan deneysel filmlerin ve belgesel filmlerin) dağıtımını yapmak amacıyla kurduğu *Studio Film* şirketi izledi.[25]

1920'lerde Fransa'da yer alan avangart sinemanın yayılması için dayanak sağlayan şey sinema üzerine eleştirel bir söylemin gelişmesi ve yukarıda bahsedilen yeni yapım, gösterim ve dağıtım kanallarının ortaya çıkmasıdır. Bu süreçte ortaya çıkan ilk temel avangart sinema akımı sinemasal empresyonizmdir. Daha önceki resimsel natüralizm geleneğinden önemli açılardan ayrılsa da empresyonizm bu gelenekten ciddi şekilde etkilenmiştir. Bir akımdan diğerine geçişte kilit rol oynayan gelişme, resimsel natüralizm olarak karakterize edilen ruh halinin ve manzaranın lirik bir şekilde hissettirilmesine ilaveten, filmin öznel deneyimleri aşırı şekilde hissettirmek amacıyla kullanımında yatar.[26]

Empresyonizmin bu ilk dönemini resimsel natüralizmden ayırabilmek için empresyonist resimsellik olarak adlandırılabilir ve empresyonist akım etkisinde ortaya çıkan ilk temel film Abel Gance'ın *La Dixiéme symphonie* (Onuncu Senfoni, 1918)'dir.[27] Bunu izleyen filmler şunlardır:

(24) A.g.e., s. 249.
(25) A.g.e., s. 271.
(26) Williams, a.g.e., s. 101-2.
(27) Bordwell, David, *Fransız Empresyonist Sineması: Film Kültürü, Film Teorisi ve Film Tarzı* (New York: Arno, 1980), s. 250.

Rose-France (Marcel L'Herbier, 1919), *J'Accuse* (İtham Ediyorum, Abel Gance, 1919), *Le Carnaval de Vérités* (Gerçeklerin Karnavalı, Marcel L'Herbier, 1920), *L'Homme du Large* (Okyanus Adamı, Marcel L'Herbier, 1920), *Fiévre* (Humma, Louis Delluc, 1921), *El Dorado* (Marcel L'Herbier, 1921) ve *La Famme du nulle part* (Hiçbiryerdeki Kadın, Louis Delluc, 1922). Bu filmler resimsel natüralizm biçimleriyle birlikte realizmi ve resimsel nitelik taşıma endişelerini korurken, aynı zamanda öznel psikolojik halleri belirtmek amacıyla sinemasal teknikler de geliştirdiler. Dolayısıyla, *Onuncu Senfoni* ve *İtham Ediyorum* gibi filmler psikolojik karışıklıkları, endişeleri ve arzuları yansıtmak amacıyla üst üste bindirme, ağır çekim (slow-motion) ve bozuma uğramış görüntü gibi teknikleri kullanırlar.

Empresyonizmin ikinci aşaması 1922'de başladı ve 1925-26'ya kadar devam etti. Bu dönem Abel Gance'ın *La Roue* (Tekerlek, 1922) adlı filmiyle resmen açılmış oldu ve şu filmlerle devam etti:

L'Auberge rouge (Kırmızı Konak, Jean Epstein, 1923), *Don Juan et Faust* (Don Juan ve Faust, Marcel L'Herbier, 1923), *La Souriante Madame Beudet* (Güler yüzlü Madame Beudet, Germaine Dullac, 1923), *Coeur fidélé* (Vefalı Yürek, Jean Epstein, 1923), *Crainquebille* (Jacques Feyder, 1923), *Le Marchand de plasir* (Zevk Satıcısı, Jaques Catelain, 1924), *Gossette* (Küçük Çocuk, Germaine Dullac, 1923), *Le brasier ardent* (Yanan Mangal, Ivan Mosjoukine ve Alexandre Volkoff, 1923), *Le Galérie des monstres* (Ucube Gösterisi, Jacques Catelain, 1924), *L'Inondation* (Yemek, Louis Delluc, 1924), *L'Inhumaine* (İnsan Olmayan, Marcel L'Herbier, 1924), *Kean* (Alexander Volkoff, 1924), *Catherine* (Albert Dieudonné, 1924), *La Belle Nivernaise* (Güzel Nivernaise, Jean Epstein, 1924), *L'Ironie du destin* (Kaderin İronisi, Dimitri Kirsanoff, 1924), *L'Affiche* (Afiş, Jean Epstein, 1925), *Visages d'enfants* (Çocukların Yüzleri, Jacques Feyder, 1925), *feu Mathias Pascal* (Son Mathias Pascal, Marcel L'Herbier, 1925) ve *La fille de l'eau* (Suyun Kızı, Marcel L'Herbier, 1925).

1922 ve 1925 arası sinemasal empresyonizmin ayrı bir karakter kazandığı ve bu akımdaki en önemli filmlerin yapıldığı bir dönemdi. Léon Moussinac'ın *Naissance du cinéma* adlı empresyonizm akımı için manifesto niteliğindeki ve yeni sinemanın kilit teorik terimlerini, görüşlerini ve biçimsel dağarcığını oluşturan eleştirel çalışmasının ortaya çıkması 1925'e damgasını vurdu.[28] Moussinac'ın kitabının yayınlanmasının ardından, Germaine Dulac daha sonra Abel Gance'nin çevresindeki sinemacılar grubuna tanıtırken, sinemanın yeni 'çağı'nın gerçekçilik tarafından egemenlik kurulmuş olanın eskisiyle yer değiştirme noktasına geldiğini tanımlamak için "empresyonist (izlenimci)" terimini kullandı:

> Psikolojik ve empresyonist film için başka bir çağ başladı. Kendi içsel yaşamının gizli alanına nüfuz etmeksizin verili bir durum içine bir karakteri yerleştirmek çoçukçaymış gibi görünüyor, bir aktörün performansına onun düşüncelerinin ve görselleştirilmiş hislerinin oynanması ile ekler yapılır ve derinleştirilir. Dramanın belirsiz olmayan olgularına insan çoklu ve çelişkili izlenimlerin betimlenmesini eklediği zaman –zihinsel bir durumun yalnızca sonuçları olan eylemler ya da bunun tam tersi durumlar gibi-, bunun sonucunda ortaya çıkan algılanmayacak düzeydeki ikili bir gelişmeyle uyumlu olmaya devam eder, bu durumda kişi filmdeki yerleşik bir ritmi takip etmek zorunda kalacaktır.[29]

Empresyonist terimi Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından gelen bireysel Fransız filmleri için kullanılsa da, 1925-26'ya dek yapılan filmler için kullanılmamasının nedeni tam da bu yüzden bu terimin belirli bir sinema akımını tanımlamak için kullanılmaya başlamasıydı.

(28) Abel (1984), a.g.e., s. 260.
(29) Williams, a.g.e., s. 101.

Moussinac'ın ve Dulac'ın değerlendirmeleri sonucunda ortaya çıkan Gance, Epstein ve diğerlerinin sinema anlayışı iç dünyayı vurgulayan ve hem öznelliği öne çıkarmak hem de araç olarak sinemanın estetik potansiyelini keşfetmek amacıyla özel efektleri, resimsel kompozisyonu, hızlı kurguyu ve müzikle üretilmiş anlatım yapılarını uygulayan bir niteliktedir. Bu tarz bir sinemanın anlatım biçimi Dulac'ın yorumlarının da açıklığa kavuşturduğu üzere empresyonist ve bilinmedik olup aynı zamanda ritim, kontrpuan, lirik interlüd ve kreşendo gibi müzik kompozisyon kategorilerine dayanacaktır. Bu tür bir sinemada, 'dramanın belirsizliğe mahal vermeyen gerçekleri' 'çok çeşitli ve birbiriyle çelişik izlenimler' aracılığıyla muammalı hale getirilecektir, tıpkı sinemacının hem araç için biçimsel bir potansiyel keşfetmenin hem de mahrem olan özel alana nüfuz etmenin yollarını araştırması gibi.[30]

Ancak, kanonik ve kültürel olarak daha prestijli olan 'empresyonist' sıfatı altında ortaklık içinde bulunanları ve Gance'ın sinemasını yüceltme girişimleri tartışmasız biçimde kabul edilir olarak kalmadı. Daha sonra empresyonizm geleneğinin en önemli modernist filmlerinden biri olan *La Glace a trois faces* (Üç Kapaklı Ayna, 1927) adlı filmi çekmeye devam eden Jean Epstein resimsel natüralizm geleneği ile olan ilişkisini korudu. Epstein'in *Vefalı Yürek* filmi Gance'ın bir sonraki *Tekerlek* adlı filminin Fransız sinemasına tanıttığı hızlı kurgudan oldukça etkilense de, *Güzel Nivernaise* filmi André Antoine ve arkadaşlarının tarzına daha yakın olan lirik natüralizme geri döndü. *Güzel Nivernaise filmini* tamamladıktan sonra Epstein 1924'te *Tekerlek filmi* ile birlikte tanınan hızlı ve ritmik kurgunun geniş çapta kullanılmakla beraber üstünkörü ve kalıplaşmış bir sinema aracı olarak dejenerasyona uğradığını öne sürmüştür.[31] Benzer hassasiyetleri dile getirerek, René Clair de hızlı kurgu teknikleriyle,

(30) A.g.e.
(31) Bordwell, a.g.e., s. 236.

optik efektleri ve sinemasal hileleriyle empresyonizmin bütün sinemasal modellerinin "**false art**" (yanlış sanat)tan bir adım öteye gitmediğini ilan etti.[32]

1926'da empresyonizmin estetik kuramı, üzerindeki çeşitli baskıların ve değişmekte olan koşulların etkisiyle parçalanmaya başlıyordu. Bunlardan biri 1924'ten sonra birtakım ufak bağımsız yapım şirketinin ortaya çıkmasını takip ederek oluşan biçimsel olan etkilerin döneme nüfuz etmesiydi. Bu zamana kadar, bütün belli başlı empresyonist sinemacılar ana akım yapım şirketlerinde çalışmaktaydılar. Ancak, 1924'te L'Herbier *Cinégraphic*'i, Gance *Abel Gance Film*'i ve Jean Epstein de *Les Films de Jean Epstein*'i kurarken, Renoir, Kirsanoff ve Dulac da kendi filmlerini kendileri finanse etmeye başladılar.[33] Ticari kısıtlamalardan görece özgür olan yeni ortam 1925'ten sonra meydana gelen biçimsel yayılmacılığı etkiledi ve bunu takiben Renoir, Kirsanoff, Epstein, Dulac ve Cavalcanti'nin filmleri de başta olmak üzere birçok film eskilere nazaran daha kısa, daha ezoterik ve eliptikti.[34]

Son empresyonist grup 1925'ten 1929'a kadar süren biçimsel yayılmacılık kapsamında boy göstermeye devam etti. Bu filmler şu şekilde sıralanabilir:

Six et demi-onze (Jean Epstein, 1927), *Üç Kapaklı Ayna, Napoléon vu par Abel* Gance (Abel Gance'ın Gözünden Napoléon, Abel Gance, 1927), *En Rade* (Yolda Kalan, Alberto Cavalcanti, 1927), *Brumes d'automne* (Sonbahar Pusu, Dimitri Kirsanoff, 1928), *La Chute de la maison Usher* (Usher'ın Evi'nin Çöküşü, Jean Epstein, 1928), *La Petite marchande d'allumettes* (Kibritçi Kız, Jean Renoir, 1928), *L'Argent* (Para, Marcel L'Herbier, 1928) ve *Finis Terrae*. Bu filmler grup olarak empresyonist olarak adlandırılsa da, bu tanıma 1923 ve 1925 arasında yapılan filmlerden biçimsel anlamda çok daha az uygundur.

(32) A.g.e., s. 237
(33) A.g.e., s. 240.
(34) A.g.e., s. 242.

Bu filmler birtakım yenilikçi ve yolu açan teknikleri denediler. Örneğin, *Ménilmontant* ve *six et demi-once* unvanları bütünüyle bir kenara atarak anlatımı genişletmek için görüntünün izini sürerken, *Abel Gance'ın Gözünden Napoléon, Üç Kapaklı Ayna* ve *Para* filmleri ise çok yönlü öznel bakış açılı senaryoları, uzun kaydırmaları ve vinç çekimlerini plana göre kullandılar. Bu filmlerin birçoğunun görece kısa olmasına rağmen, bu gruptakilerin en iyi tanınan filmi *Abel Gance'ın Gözünden Görülen Napoléon* epik ölçekte tasarlandı. *Abel Gance'ın Gözünden Napoléon* daha evvel yapılan *Tekerlek* filminden daha heterojen bir metne sahiptir. *Napoléon*, *Tekerlek* filminde oluğu gibi empresyonist kuramsal sinemanın aynı melodramatik eğilimlerini ve nüfuz alanını paylaşırken, Gance'ın daha sonraki filmi de Hollywood western filmlerden yola çıkan kovalamaca ve aksiyon sekanslarına yer verir ve bu 1920'lerde Fransa'nın en popüler film türü olan 'Fransız tarihsel canlandırma sinemasının muazzam bir örneği'dir.[35]

Bu akım içerisindeki yukarıda bahsedilen biçimsel farklılıkların bulunduğu koşullara ilaveten, empresyonizmin uygun ve diğerlerine üstün olması, 1926 sonrasındaki yeni modernist sinema akımlarının ortaya çıkmasından da etkilenmişti. Zaten bahsedildiği gibi, empresyonizmin ve resimsel natüralizmin müşterek etkisi bu süreçte bir grup modernist belgesellerin ortaya çıkmasına yol açtı. Cavalcanti, Vigo, Sauvage, Allégret, Carné ve Clair tarafından yönetilen bu belgeseller, 1920'ler ve 1930'lar boyunca Avrupa'nın bir ucundan bir ucuna birçok ülkede rastlanabilecek ve Walter Ruttman'ın *Berlin: Bir Şehrin Senfonisi* filmi ve Dziga Vertov'un *chevolek s kinoapparatom* (Film Kameralı Adam, 1929) gibi önemli filmleri de kapsayan 'şehir senfonileri' türüyle ilişkilendirilebilir.

Bu belgesellerden başka, empresyonizmin yayılmasına bir diğer meydan okuma Fransız Dadaizm akımıyla bağlantılı sa-

(35) Abel (1984), a.g.e., s. 431.

natçıların sinemaya girmesiyle ortaya çıktı. İlk Fransız Dadaist film olan Man Ray'in *Retour a la raison* (Akla Dönüş) filminin yapılmasını 1923'e kadar beklemek zorunda kalsak da, Dadaizm sanatta bir akım olarak Birinci Dünya Savaşı'nın bitişinin hemen sonrasında ortaya çıkmıştı. Bunu 1924'te René Clair'in *Entr'acte* (Perde Arası) ve Dudley Murphy ile Fernand Léger'in yönettiği *Ballet méchanique* (Mekanik Bale) filmleri izler. Dönemin dördüncü önemli filmi olan Marcel Duchamp'ın *Anémic Cinéma* (Anemik Sinema) filmi de 1926'da boy gösterdi. Dadaizm etkili bir güç olarak sanatsal akım içerisinde düşüşe geçtikten sonra ortaya çıkan bu filmler sayıca oldukça azdı ve 1920'lerin Fransız film kültürünün gelişimi içerisindeki etkisi de oldukça kısıtlıydı. Ancak, Dadaist sinemanın düşüşe geçmesiyle, Dadaizm yerini yeni yeni görünmeye başlayan sürrealistlere devretti. İlk Fransız sürrealist filmleri Man Ray'in *Emak Bakia* ve *L'Etoile de mer* (Deniz Yıldızı) 1927'de çekildi ve bunu Germaine Dulac'ın *La Coquille et le clergyman* (Deniz Kabuğu ve Rahip, 1928) ve Salvador Dali ve Louis Bunuel'in birlikte yazdığı ve Bunuel'in yönettiği *Un Chien andalou* (Bir Endülüs Köpeği, 1928) ve yine Bunuel'in *L'Age d'or* (Altın Çağ, 1930) filmleri izledi.

Dadaist ve sürrealist sinemanın dışında, 1920'lerin sonlarında ortaya çıkan avangart olarak tanımlanabilecek bir diğer üçüncü grup *cinéma pur*[*] adı altında toplanabilir. *Cinéma pur*, sinemanın biçim, form, ritim ve araçsal hareketler gibi belli başlı niteliklerini izole etmeye girişti. Dolayısıyla, Henri Chomette'in *Jeux des reflets de la vitesse* (Yansımanın ve Süratin Oyunu, 1925) adlı filmi isminden de anlaşılacağı gibi farklı açılardan ve hızla giderek çekilen nesnelerin yarattığı soyut desenleri çalışırken, Chomette'in *Cinq minutes du cinéma pur* (Kuramsal Sinemada Beş Dakika, 1926) adlı filmi biçimsel olarak daha minimalist idi.

(*) Öyküden ve içerikten tamamen bağımsız olmaya ve sinemayı 'görselliğe' ve 'harekete' dayanan köklerine geri döndürmeye çalışan avangart sinema akımı, kelimesi kelimesine çevirisi, 'Salt Sinema'dır. (ç.n.)

Hatta bu filme biçimci de denebilir. Germaine Dulac da *cinéma pur* tarzında iki film yaptı: *Disque 927* (Disk 927, 1928) ve *Théme et varitions* (Tema ve Değişkenlikler, 1928) filmlerinin her ikisi de Chomette'in filmlerinde olduğu gibi resmiyete bürünmüş ilişkilerin aynı türlerini keşfeder.

Empresyonizm, Dadaizm, Sürrealizm ve *cinéma pur* ile doğrudan ilişkilendirilebilecek olanlara ek olarak, birtakım başka avangart sinemacılar da 1920'ler boyunca bu akımlardan etkilendi. Bunlar Jean Renoir, Alberto Cavalcanti, René Clair, Jacques Feyder, Julien Duvivier ve dönemin sonlarına doğru da Jean Cocteau'dur. Birçok sinemacının eklektik tarzı hem ana akım film endüstrisi ile hem de daha deneysel yönelimleri olan bağımsız sinemayla çalışmaya olan eğilimleri gerçeğiyle daha da güçlendi. Sanat ve ana akım sinema arasında sıkı ve sabit bir sınır çizgisinin olmayışı Renoir, Cavalvanti ve Clair gibi sinemacıların hem modernist hem de ticari teknikleri bir araya getiren çeşitli film yapım tekniklerini uygulamasına ve sinemalarının her ikisini içerecek şekilde evrilmesine neden oldu. Bununla birlikte tam da empresyonizm akımında olduğu gibi, onların sanatında da 'saf' empresyonist sinemanın ortaya çıktığı anların yanı sıra, örneğin *Abel Gance'ın Gözünden Napoleon* gibi filmler Hollywood ve popüler Fransız sinemasından türetilmiş melodramatik ve diğer stratejiler üzerinde dikkatle durdular, onlardan yararlandılar.[36]

Dadaizm, sürrealizm ve *cinéma pur* gibi bağımsız modernist akımlar ile empresyonizm arasında birtakım ayrımlar gözlenebilir. *Perde Arası* gibi Dadaist filmler, daha çağrışımcı olan ve empresyonist sinemanın estetik belirsizliğini bir hayli barındıran filmlerden ayırt edilebilecek anarşizan ve karışık nitelikler gösterebilir. Ayrıca, Dadaizm'in 'anti-sanat' tutumu, Marcel Duchamp'ın 'bulunmuş heykeller'i ve *Perde Arası* filminin kasıtlı

(36) King, Norman, Abel Gance (Londra: BFI, 1984), s. 125.

çiğliği ve hatta adiliği ile sembolize edildiği gibi, sanatın görsel ve romantik algısı üzerine dayanan empresyonist hassasiyete aykırıdır.[37]

Sürrealist akımın, empresyonizmin sanat olarak sinemaya olan saplantısına karşı bariz düşmanlığı da dâhil olmak üzere, Dadaizm'in birçok tematik endişelerini devam ettirse de, sürrealizm psikanalitik teoriye olan güveni açısından Dadaizm'den ayrışır. Karmaşaya neden olan *Perde Arası* filminin yerine, *Endülüs Köpeği* gibi bir film kendi anlatı yapısına rüyanın mantığını katmaya çalışmış ve Dadaizm'den kaynaklanan daha kaygısız işlerde görülebileceğinden daha karanlık, cinselliği daha çok göz önüne alarak ön plana çıkarmış öznel meselelerle meşgul olmuştur. Ancak, *Endülüs Köpeği'ndeki* psikolojik olarak bilinçaltına duyulan ilgi *Abel Gance'ın Gördüğü Haliyle Napoleon* gibi bir filmdeki öznel, psikolojik ve duygusal deneyimlerin üzerine düşünmekten oldukça farklıdır. Dulac'ın 'Görselleşmiş duygular' ve 'çelişik ifadeler' olarak bahsettiklerini resmetme çalışmalarında, Gance'ın filmi, *Endülüs Köpeği*'nin esas meselesi olan bilinçaltının deneyimlerine karşıt, duygusal anlamda doymuş olsa bile psikolojik deneyimin bilinçli ve kasıtlı biçimlerine odaklanır.

Empresyonizm, Sürrealizm ve Dadaizm arasında yapılabilecek can alıcı ayrım son iki grubun esas olarak yirminci yüzyıl modernist sanat akımlarından etkilenirken empresyonizmin özünde on dokuzuncu yüzyıl natüralizm ve sembolizm geleneklerinden etkilenmiş olmasıdır. Özellikle, sinemasal empresyonizm, çağrışım, sembolik imalar ve iddialar yoluyla sanatçının sanat eserinde öznel görüşünü imge haline getirme kapasitesini vurgulayan Mallermé'nin geç sembolist estetiği ile ilişkilendirilebilir.[38] Jean Epstein, örneğin, resimsel ve modernist tekniğin geri planda kalan hayali yazara ait sesi sezdirmek için kullanıl-

(37) Bordwell, a.g.e., s. 94.
(38) A.g.e., s. 96.

dığı sinemasal empresyonizmi, 'benzerliğin ve belirsizliğin estetiği' olarak tanımlar.[39]

Sinema sanatının empresyonizmle karakterize edilebilecek yeni-sembolizm kavramı sanatçının görüşünün ve hayal dünyasının önemini ayrıcalıklı kılar ve empresyonistler de sinemanın dâhiyane bir sanat formuna evrilmesi için sinemacının etrafındaki maddesel gerçekçiliği açığa vurmayı bir moda haline dönüştürmesi gerektiğine inanır.[40] Bu şekilde dönüştürülürken, bu maddesel gerçeklik sanatçının hayal dünyasının ince taraflarını yansıtmak ve ifade etmek amacıyla muğlâk bir hale getirilmelidir. Bu denli bir dönüşüm, dış dünyanın sinemasal anlatımının önemli ölçüde gerçeğe yakın tutulduğu natüralist resimsel geleneğin gerçekçi tarzından uzaklaşmayı zorunlu kılmıştır. Dönüşümcü hayal gücüne yapılan vurgu ve değişken öznel deneyimi ve bakışı sunma ihtiyacı, empresyonist filmlerde dış gerçekliğe ait görüntülerin çarpık ya da doğal olmayan şekillerde ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Bu öznel ve açığa vurucu görüşün yorumuyla meşgul olmalarının dışında, *cinéma pur* gibi avangart akımlarla beraber sinemasal empresyonizm de etkili sonlar için araç olarak sinemanın kendine özgü niteliklerini keşfetti. Etkili sonlar sık sık öznel deneyimi ve sanatçının vizyonunu ifade etmenin araçları olarak peşinden gidilen özellikler olsa da, aynı zamanda buna kendi içinde bir değer de atfedilmiştir, empresyonist sinemasal sanatı diğer edebi ticari sinemadan ayırt edebilmenin araçları olarak da görülüyordu bu yaklaşım. Bir eleştirmen empresyonizmi 'hikâye anlatan film söylemi içinde anlam ve temsil süreçlerinin keşfi' olarak tanımlamıştı, bu amaçla, empresyonist filmler doğrusal-olmayan bir anlatı yapısını, nesnel ve öznel imgenin, grafiklerin, ritimlerin ve temsiliyetin çağrışımsal biçimlerini, ima edici ve sembolik anlamlandırmaların bir araya gelmiş halini, ve

(39) A.g.e.
(40) A.g.e., s. 110.

ağır çekim (slow-motion), hızlı kurgu ve bindirme gibi özel efekt tekniklerini kullanmayı keşfettiler.[41]

Sinemasal empresyonizmin temel kavramlarından biri fotojenidir. Fotojeni adlı kitabında (1920), Louis Delluc fotojeninin kaynağının hareketli görüntüyü daha etkili bir yolla bir nesne ya da karakter haline getirebilme yeteneğinde yattığını ileri sürer.[42] René Clair de fotojeninin kameranın dönüştürücü gücüne bağlı olduğunu savunur ve bu güç aracılığıyla 'buradan harikalar diyarına eriştirilemeyecek' gerçekliğin ayrıntılarının olmadığını iddia eder.[43] Fotojeni bu yüzden hareketli görüntü içindeki gizil bir güçtür ve kameranın sıradan ve alelade olanı çerçeveleme, ışık ve gölge, ve yönlendirici hareketlerin kullanımı vasıtasıyla şiirselleştirebilmek kabiliyetinin üzerine kuruludur.

Fakat bu alelade olanı şiirselleştiren gizil güç filmdeki imgeyi diğer temsiliyet biçimlerinden farklılaştırsa da, tek başına bütün fotojeniyi ifade etmeye yeterli değildir. Sahici ve tamamen gerçekleştirilmiş bir fotojeni sadece bu gizil güç yönetmenin bakış açısını ifade etmek maksadıyla kullanıldığında ortaya çıkar, böylece sinemanın doğasında var olan şiirsellik *auteur* tarafından açığa çıkarma anlamında doğal güçlerini kullanabilir ve harekete geçebilir. Fotojeni dış gerçekliği estetize eden ve aynı zamanda bu tür bir amaca ulaşmak için aracın biçimsel potansiyeliyle deneye kalkışan sinemasal görüntülerdeki niteliktir. Ancak, bu estetize etme esasen nesnenin hakikatini ya da bireyin ruhunu sinemacının bakış açısı aracılığıyla sezgisel olarak anlaşılabilecek şekilde göstermeye yönelmiştir.[44]

Yazarlık ya da fotojeni gibi empresyonist kavramlar Harold Abrams'ın batı kültüründe var olan kişisel anlatımın baskın ideolojisi olarak tanımladığı ve Catherine Belsey'in dışavurumcu

(41) Abel (1984), a.g.e., s. 290.
(42) Bordwell, a.g.e., s. 106.
(43) A.g.e., s. 107-8.
(44) A.g.e., s. 121-2.

realizmin ideolojisi olarak ifade ettiği şekilde konumlandırılabilir.[45] Yazarlık ve estetik temsiliyet konusunda gösterilen bu yaklaşım dâhilinde, sanat çalışmaları içinde esas öneme sahip olanın sanatçının dünyada var olan bazı gerçekler hakkındaki kişisel sezgilerini sergileyen tutumu olduğu varsayılmıştır. Yazarın şeylerin hakikati hakkındaki hayalperest hassasiyetlerini ifade ettiği dışavurumcu realizmin bu romantik ideolojisi yazarlık ve sinemasal temsiliyet gibi empresyonist kavramların kalbinde yatar.

Dışavurumcu realizm ideolojisine duyduğu güvenin ve filmin estetik değer taşımasının araca özgü bir durum olduğuna dair inancın dışında, empresyonist fotojeni kavramı fotojeninin estetik deneyimlerinin, bir anlamda akılcı yorumların da ötesinde olduğuna dair önermelerin üzerine kuruludur. Empresyonistlere göre, fotojeni, mantık çerçevesinde kavramsallaştırılamayacak ve kelimelerle ifade edilemeyecek bir olguydu, ki Louis Delluc da bu durumu "buradaki açıklamalar yersizdir" sözüyle kanıtlayarak netleştirmiştir.[46] Jean Epstein "sinema özünde doğaüstüdür. Her şey dönüştürülmüştür. Evren endişelidir. Felsefeci ışıktır. Atmosfer aşkla ağırlaşmıştır. Görüyorum." derken benzer hassasiyetleri dile getirmiştir.[47]

Epstein'ın retoriğinin altında yatan şey filmdeki imgenin normalde görünmeyen gerçekliğin farklı taraflarını açığa çıkarabilme gücüne ve izleyicinin bu tür bir ifşanın olageldiğini sezgisel olarak kavradığında ortaya çıkan estetik deneyimin hem yoğun hem de derinlemesine zevkli olduğuna duyulan inançtır.

---

(45) Abrams, A. H., '*Kişiliğin İfşası Olarak Edebiyat*', CaughieJohn (ed.), *Yazarlık Teorileri* (Londra: Routledge ve Kegan Paul,1981), sf. 18–21; ve Belsey, Catherine, '*Eleştirel Pratik*'(Londra ve New York: Routledge, 1980), sf. 7–14. Ayrıca bkz. Abrams, A. H. '*Ayna ve Lamba: Romantik Teori ve Eleştirel Gelenek*' (Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1981), s. 226–62.

(46) Ray, Robert B., '*Empresyonizm, Sürrealizm ve Film Teorisi*', Hill, John and Church Gibson, Pamela (eds),The Oxford Guide to Film Studies (Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1998), s. 68.

(47) A.g.e., s. 74.

Bir kısım empresyonistlerin, sinemanın gerçekliğin saklı olan taraflarını öznenin dikkatine sunma kabiliyetine dair aşkın bir tavırla duydukları inanç, bu tür bir yaklaşımı gereksiz ölçüde 'mistik' ve film teorisinin daha akılcı paradigmalarına 'aykırı' bulan ve 1960'lardan bu yana var olan film çalışmalarını belirleyen yakın zamandaki film teorileri tarafından acımasızca eleştirildi. Ancak birçok açıdan, fotojeni bu dominant paradigma içerisinde yeterli ölçüde anlaşılamamış bir kavram olarak kalmıştır. Dahası, fotojeni iki teori ile ilişkilendirilebilir: hem 1920'lerde Weimar'da ortaya çıkan sezgici sinema estetiği ile hem de sinemada en önemli ve en etkili olan teorilerden biri ile: 1940'larda André Bazin tarafından geliştirilmiş sinemasal gerçekçilik teorisi.[48]

1930'dan sonra, Fransız sinemasal avangardı sesli filmin gelişiyle ve Fransız film endüstrisinde hemen ardından gelen modernleşme ile hızlanarak düşüşe geçti.[49] 1929 ila 1930 arasında Fransa'daki film üretimi sesli filmin gelişinin etkisiyle neredeyse ikiye katlandı.[50] Ancak bunların çoğu başarılı bulvar piyeslerinin versiyonlarını filme çekmekten öteye gidemediler. Sesli üretime tam entegre edilmiş ilk Fransız filmi André Hugon'un *Les Trois masques* (Üç Maske, 1929)'ıdır. Bir piyesten yola çıkan *Üç Maske* adlı film daha sonra Fransa'da da mevcut olacak ses senkronizasyon kaynaklarının eksikliği yüzünden Londra'daki Twickenham Stüdyoları'nda çekilmek zorunda kalmıştı.[51] Tamamen Fransa'da filme çekilen ilk konuşan resim, muhtemelen L'Herbier'in Henry Bataille'in oyunundan uyarlanan ve L'Herbier'in orjinalinde sessiz olarak çekmeyi planladığı *L'Enfant de l'amour* (Aşk Çocuğu, 1930) adlı filmdir. Her iki film de zamanın şartlarında mevcut olan yetersiz ses senkronizasyon sistemlerinden dolayı sıkıntı çekmiştir.[52]

(48) Bazin'in sinemasal realizm teorisinin daha kapsamlı analizi için 7 bölüme bakınız.
(49) Ghali, a.g.e., s. 48.
(50) Armes, Roy, *Fransız Sineması* (Londra: Secker & Warburg, 1985), s. 68.
(51) Martin, John, W.,*Fransız Sinemasının Altın Çağı* (New York:Twayne, 1983), s. 26.
(52) A.g.e., s. 27

Film yapımında sesin hızlı yayılması, avangart içerisindeki sinema estetiği için sorun doğuran sesli filmin şimdiye kadar görsellik üzerine temellenen sinemasal özgünlüğe duyulan inanca dayandığı imaları üzerinden kritik tartışmaların ortaya çıkmasına yol açtı. Artaud gibi sürrealistler bu hoş karşılanmayan gelişmenin bir sanat formu olarak sinemanın hayatta kalmasına bir tehdit yarattığını inatçı bir şekilde savunurken, René Clair, Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Benjamin Fondane ve birçok eleştirmen ve sinemacı da sesli filmin çıkışına ilk olarak şüphe ve vesvese ile tepki gösterdi.[53]

Bu olumsuz eleştirel tepkilere rağmen, diğerleri de sesli filmin yeni ve önemli gelişmeler için bir temel ve potansiyel sağladığını öne sürdüler. Örneğin, sesli filmin keşfedilişi üzerine gelen bir diğer eleştirel tepki de sessiz filmin sesin keşfiyle olgunluk derecesine kavuştuğu savunulan olgunlaşmamış bir estetik film olduğu kavramına dayanır. Bu yüzden, 1929'da yazılan '***The Possibilities of a Broadened Art***' (Genişletilmiş Bir Sanatın Yapabilecekleri) başlıklı makale örneğinde olduğu gibi, Jacques Feyder sesin bulunmamasının filmi 'tamamlanmamış bir araç' olarak bırakarak sinemanın gelişiminin önünü kestiğini savunur.[54] Benzer bir anlayışla, Marcel Pagnol da sesin psikolojik gerçekçilikle bir radde iletişim kurmayı sağlayabileceğini ve bunu sessiz filmin başaramayacağını öne sürer.[55]

Sinemanın sesli filmle beraber olgunluğa eriştiğine inananların dışında, diğer Fransız sinemacılar, teorisyenler ve eleştirmenler, sesli filmin kültürel manzaraya devamlı bir katkı olabileceğini ve yeni estetik dille eleştirel söylemin aynı zamanda başarılabilmesi için yaratılmak zorunda olunabileceğini durmadan değişen seviyede gösterdikleri hevesle beraber teslim

(53) Abel, Richard, *Fránsız Film Teorisi ve Eleştirisi: Tarih/Antoloji 1907–1939* (vol. 2.) (Princeton, NJ: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1988), s. 47
(54) A.g.e., s. 38.
(55) A.g.e., s. 57

ettiler. Sonuç olarak, Clair'in, Epstein'ın, Feyder'in, Gance'ın ve diğerlerinin yazılarında, sesli filmin estetik potansiyelini azami seviyeye çıkarmak maksadıyla sesle imgenin yeni ilişkisini deneme ihtiyacı üzerine yaptıkları gittikçe artan vurgu yer bulmaya başladı. René Clair dilin 'düzenlenmiş ses' olarak düşünülmesi gerektiğini savunup diğer unsurlar içerisinde dili biçimsel bir unsur olarak kullanırken[56] Jean Epstein da Fransız Sinemasal Empresyonizm'in ses efektleri içerisinde yeni bir nakış yaratmak için sesli filmin çağdaş ortam içinde bulunan doğal sesleri maden ararcasına keşfetmesinin gerekeceğini ortaya koydu.[57] Sesin deneysel kullanımına bir diğer yaklaşım da *La Chienne* (Kahpe, 1931) filminde birbirinden farklı aksanları ve kent yaşamının tınılarını yakalamak amacıyla doğal sesleri kullanan Jean Renoir'dır.[58]

Sesli filmin keşfedilmesinin bir sonucu da Fransız ulusal sinemasının özgül karakteri üzerine yapılan daha önceki tartışmaların yeniden canlanmasıydı. Daha önce de olduğu gibi diyaloga ve tartışmaya dayanan Fransız akılcı geleneğinin, başarılı Fransız ulusal sesli sinemasının büyümesi için ideal bir zemin sağladığı ve sesli filmin sessiz filme nazaran Fransız kültürel geleneklerine daya uygun olduğu bazı kaynaklarda tartışıldı.[59] Sinema ve ulusal kültür arasındaki ilişki hakkındaki endişelerle oldukça alakalı olan bir diğer gelişme de sesli filmin usta edebiyatçıların ve tiyatrocuların eserlerini sinemaya uyarlama pratiğini yeniden canlandırmaya yardım ediş biçimidir. Bu pratik kökenlerinden bu yana Fransız film endüstrisinin başlıca öğelerinden bir tanesidir. Bu gelenek kapsamında, uyarlamalar empresyonistlerin yaptığı gibi ikinci dereceden bir sinema kategorisi olarak görülmeyip aksine Fransız kültürünün tarihsel

(56) A.g.e., s. 40.
(57) A.g.e., s. 66.
(58) Andrew, a.g.e., s. 104.
(59) Abel (1988), a.g.e., s. 9.

mirasını yeniden canlandırmanın ve çoğaltmanın bir yolu olarak görülmüştür.

Bu mirasın en önemli parçası realist ve natüralist kalıtımdır, bu geleneğin aktif devam ettiricileri olan sinemacılar gerçeğe benzeme kapasitesinden dolayı sesli filmin gerçekçiliğin temel endişelerini yeniden harekete geçirebileceğine inandılar. Jean Epstein resimsel natüralist gelenekteki filmlerin tamamen görsel efektleri kullanması gibi, görüntünün, müziğin ve ses efektlerinin atmosferi ve dış ortamı çağrıştırmak amacıyla kullanılabileceğini savunur.[60] Epstein bu fikirlerini daha sonra 'Breton Üçlemesi'nde uygulamaya geçirir: *Finis terra*, *Mor Vran* (1931) ve *L'Or des mers* (Denizlerin Altını, 1932).[61] Realizm ve natüralizm ilgili bu mesele, Marcel Carné ve siyasi olarak solda yer alan diğerlerinin de katıldığı gibi, sesli filmin işçi sınıfının deneyimlerinin yeni ve daha gerçekçi bir tasvirini mümkün kılabileceği inancıyla oldukça alakalıdır.[62] Bu tip fikirler 1930'ların Fransa'sında gittikçe daha çok önem kazandılar, çünkü iç siyasal bölünmeler Fransa'da gittikçe büyüyordu, bu anlamda hem sol hem de sağ kendi karşılıklı olarak farklılaşan gündemlerini geliştirmek ve topluma yaymak için sinemayı kullanma çabasına giriştiler.[63]

Fransız sinemasal empresyonizmi dünyanın ilk modernist sinema akımı olduğunu iddia edebilse de, bu büyük oranda Anglo-Amerikan film eleştirileri kapsamında bilerek görmezden gelinmiştir ve sıklıkla aşağılayıcı tarzda bir reddetme tavrının nesnesi haline gelmiştir.[64] Ayrıca, empresyonistlerin teorik yazılarının çok azı İngilizceye çevrilmiştir ve hatta empresyonist

(60) A.g.e., s. 20.
(61) Armes, a.g.e., s. 69.
(62) Abel (1988), a.g.e., s. 21.
(63) A.g.e., s. 10.
(64) Ray, (içinde) Hill and Church Gibson, a.g.e., s. 74.

filmlerin var olan kopyalarına ait İngilizce altyazılar daha da az sayıdadır. Birçok önemli kopya telafisi olmayacak şekilde kayıp haldedir ve sadece birkaç tanesi şu anki dağıtım kapsamındadır. Akıma gösterilen takdiri yeniden canlandırmaya yönelik önemli bir girişim Gance'ın restore edilmiş *Napoléon*'unun ilk gösterimini yaptığı 1979'da gerçekleşti. Ancak, bu olay büyük oranda tanıtım yapsa da, Alman sinemasal dışavurumculuğu ve Sovyet montaj sinemasıyla kıyaslandığında, Fransız empresyonizmi yine de sinema tarihinde büyük oranda görmezden gelinmiştir.

Sinemasal empresyonizmin görece ihmal edilmesinin aksine, Dadaizm ve Sürrealizm gibi Fransız modernist akımları kayda değer ölçüde eleştirel ilgi gördü. Hâlbuki 1920'lerin sonlarına kadar sadece birkaç kısa Sürrealist ve Dadaist film yapılmasına rağmen, empresyonist gelenekten gelen önemli miktarda kurmaca ve epik filmler yapılmıştı. Bunun dışında, Dadaist ve Sürrealist sinema çalışmaları çoğunlukla empresyonizmin merkezi bir rol oynadığı 1920'lerin Fransız modernist film üretiminin genel bağlamından bahsetmeksizin yürütülür.

Bu genel eğilime rağmen, sessiz dönemin en mühim avangart sinema akımının aslında ne olduğuna yeniden dikkat çekmek için bazı girişimler yapıldı. Örneğin, Richard Abel'in *Fransız Sineması: İlk Dalga 1915-1929* (1984) adlı çalışması Empresyonizmi kapsamlı olarak ele alır ve akımın en önemli empresyonist filmlerinin, sinemacılarının ve teorisyenlerin hepsinin detaylı bir incelemesini sunar. Empresyonizmi öne çıkarmasına karşılık, Abel Dadaizmi ve Sürrealizmi hem dönemin modernist film üretimi hem de genel olarak Fransız sinema kültürünün gelişimi içerisinde sadece ayna rolü üstlendiği şeklinde ele aldı ve 'iddia ederim ki anlatısal avangart (empresyonizm) eleştirel olarak yeniden değerlendirilmek için feryat etmektedir' diye öne sürdü.[65]

(65) Abel (1984), a.g.e., s. 281.

Abel tarafından Empresyonizme, Dadaizme ve Sürrealizme getirilen bu yaklaşıma göre empresyonizmin 1920'lerin Fransız sinema akımlarının en önemlisi olduğu kanaatinde olan Fransız film eleştirileri çalışmalarının çoğunluğu tarafından benimsenen bir yaklaşımı onaylar. Bu tutum Natüralizm ve Sembolizm gibi erken Fransız kültürel gelenekleriyle açıkça bağlantılı olabileceği gerçeğinden etkilenmişti. Ancak, Empresyonist akımın içinde olanların aksine, birçok modernist bağımsız sinemacının aslında Fransız olmadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Örneğin Cavalcanti Brezilyalıydı, Dali ve Bunuel İspanyol'du, Man Ray ve Dudley Murphy Amerikalıydı ve Kirsanoff Rus'tu. Bazı Fransız eleştirileri içinde dolayısıyla birçok modernist bağımsız sinemacı Fransız sinemasına göçmenlerin tecavüzü olarak algılanırken, bazıları için de Empresyonizmin ulusal kültür içerisinde daha sıkı kök saldığına inanıldı.[66]

Görece son dönem Anglo-Amerikan film eleştirileri içinde Empresyonizme gösterilen eleştirel dikkatin bulunmayışının birçok nedeni var. 1920'ler ve 1970'ler boyunca, baskın burjuva ideolojisine ya da kapitalist ideolojiye açıkça meydan okuyan bu filmlerin ve teorilerin kapsamında geliştirilen bir teorik yaklaşım en ilerici ve kıymetli olarak görüldü. Örneğin, 1975'teki 'İki Avangart' adlı makalesinde Peter Wollen Empresyonizmin, *cinema pur*'un ve yapısal ve soyut sinemanın çeşitli biçimlerinin yer aldığı estetize edilmiş bir modernizm ile ona göre daha kıymetli olan ve Vertov'un, Dadaizmin, Sürrealizmin, Brecht'in ve Jean Luc-Godard'ın çalışmalarını kapsayan avangart gelenek arasında bir ayrım yaptı.[67] Diğer yazarlar da Wollen'ı takip etti ve benzer bir şekilde daha hayati olan avangart geleneğe karşı estetize edilmiş ve daha can yakan bir modernizme giden yolu açtılar. Empresyonizmin bu denli ihmal edilmesinden, Nöel

(66) Ghali, a.g.e., s. 51.
(67) Wollen, Peter, *'İki Avangard'*, yeniden basımı *Okuma ve Yazmalar: Göstergebilimsel Karşı-Stratejiler* (Londra: Verso, 1982).

Burch'ün de dediği gibi 'yanlış anlaşılmasından' ve 'küçümsenmesinden' sorumlu olan büyük ölçüde buydu.[68]

Fakat Empresyonizmin muhafazakâr bir kuvvet olduğu görüşü bazı Empresyonist sinemacılarının kendilerince benimsenen siyasal duruşlarla da güçlendirildi. Gance, örneğin, elitist olarak görülebilen ve hatta görülen dâhinin romantik görüşüyle bağdaştırılırken, *Napoléon* karakterinde de kişiselleştiği üzere, *Napoléon* filmi de otoriteciliğin haddinden fazla ateşli destekçisi olmakla şiddetli bir biçimde eleştirildi.[69] Marcel L'Herbier de dâhil olmak üzere diğer empresyonist yönetmenler de muhafazakâr ya da siyaset dışı bir tutumda olup açıkça üst-düzey burjuva bir arka plandan gelirken diğerleri konumlarını dikte edilmiş bir bencilliğe doğru kaydırmaya eğilimliydiler.

Fakat bu durum esasen Empresyonizmin 1920'lerde ve sonrasında çok fazla hakaret içeren eleştirilere maruz kalan romantik ve sembolik geleneğe dayanmasından kaynaklanmaktaydı. Ancak Empresyonizm en azından on dokuzuncu yüzyıl başlarına kadar geriye uzanan ve hem Romantizmi hem de Sembolizmi içine alan önemli Fransız kültürel geleneğinin bir parçası olarak kaldı. Sainte-Beuve, Dumas, Hugo'nun edebiyatında ve Delacroix, Gautier ve Nerval'ın resimlerinde on dokuzuncu yüzyıl Fransız Romantizmi, feodal kurumsal yapılara ve devrim öncesi rejimin daha yerleşik geleneklerine ve hatta orta çağdaki Hristiyanlığın ruhani endişelerine kadar geriye giden burjuva-karşıtı-yönelimlerle karakterize edilmiştir.[70] Bu burjuva karşıtı tavır zamanla *Jeune-France* grubu*, *l'art pour l'art** akımına, Bo-

(68) Burch, (alıntı) Abel (1984), a.g.e., s. 281.
(69) Moussinac, Léon, 'Bir Fransız Filmi: Napoleon', (içinde) *King*, a.g.e., s. 34-41.
(70) Hauser, Arnold, *Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasizm ve Romantizm Üçlüsü* (Londra: Routledge ve Kegan Paul, 1973), s. 181-4.
(*) Jeune-France: 1936'da bestelerin daha insanı ve az soyut olması için çalışan müzik grubu. Ayrıca neo-empresyonist olarak da tanımlanmışlardır. (ç.n.)
(*) l'art pour l'art: Sanat için sanat. (ç.n.)

hemciliğe ve Sembolizme doğru evrilmiştir. Burada sanat içinde algılanmış Filistinizmin ve kapitalist kültürün çıplak materyalizminin ötesine geçilebileceği ve bir tür ruhsal yaşamın sürdürülebileceği ilkesel bir araç olarak kabul edilmektedir.[71]

Empresyonizmin romantik geleneğin mirasçısı olduğu aşikârdır, ama daha az açık olan bir şey varsa o da bu geleneğin gerici ya da ilerici olarak kesin surette tanımlanıp tanımlanamayacağıdır. Fransız romantik geleneğinin kökenleri Lamartine ve Chateaubriand gibi önde gelen romantiklerin muhafazakâr ve aristokrat dünya görüşünde yatsa da, Devrimin kazanımları gittikçe daha fazla baskıcı hale gelen iktidar tarafından tehlike oluşturmaya başladığında, Restorasyon döneminde romantikler kendilerini sosyal ve demokratik reformun müsebbibi bellediler.[72] Empresyonizm on dokuzuncu yüzyıl romantiklerinde olduğundan farklı olarak açıkça burjuva karşıtı eğilimi benimsemedi. Aslında Gaurtier'in *Jeune-France* grubunun, *de-Nerval*'ın ve on dokuzuncu yüzyıldaki diğerlerinin burjuva materyalizmine karşı sergilediği küçümseme Empresyonizmden ziyade Dadaizm ve Sürrealizm gibi yirminci yüzyıl gruplarının burjuva karşıtı tavırlarında daha fazla görülebilir. Yine de, hayale, sezgiye, tinselliğe ve sevginin aşkın gücünün değerine duyulan inanç romantiklerde, bohemlerde ve sembolistlerde olduğu gibi empresyonistlerde de esastı.

Weimar sinemasında olduğu gibi, Fransız Sinemasal Empresyonizmi Sovyet montaj sinemasına ya da Dadaizm ve Sürrealizm gibi bağımsız modernist sinemalara göre daha dolaylı olarak siyasetle angaje idi. Ancak, Empresyonizm ne tarafsızdı ne de kendisinin doğduğu tarihsel bağlama ilgisizdi. Alman Dışavurumculuğu gibi, Fransız Empresyonizmi de Birinci Dünya Savaşı'ndan derinlemesine etkilenmişti ve bu etkilenme hem em-

(71) A.g.e., s. 183-4.
(72) A.g.e., s. 182

presyonist hem de dışavurumcu teorisyenleri gelecekteki böyle bir barbarlıktan özgürleşme ihtiyacına dayanan estetik bir teori geliştirmesine yol açmıştı. Aslında, savaşın etkisi Empresyonizmin temel kaynağı olabilirdi, tıpkı faşizmin ortaya çıkmasının yanı sıra bu etkinin Alman Dışavurumculuğunun ana kaynağı olması gibi.

5

Dışsal Dünyanın Kaybolması[1] Yapısalcılıktan Rölativizme

Belirli bir düzeyde, Yapısalcı yöntembiliminin kökenleri 1880'lere kadar gidilerek izleri sürülebilir, dilbilim, felsefe, sembolik mantık gibi disiplinlerde ortaya çıkan temsili sistemlerin simgesel kuruluşu üzerine vurgu yapmaya yönelik eğilimde kökleri bulunabilir.[2] Amerikalı filozof C. S. Pierce, Alman mantıkçı Gottlob Frege ve bu alanlar içindeki diğer teorisyenlerin çalışmaları 19. yüzyıldan yirminci yüzyıla geçerken, Mathesius, Scerba, Baudouin, Jakobson, Saussure ve Trubetskoy gibi Polonyalı, Çek, İsviçreli ve Rus dilbilimciler tarafından yeniden ele alındılar. Bu yıllarda dilbilim içindeki incelemelerde tarihsel, filolojik bir yaklaşımdan, çağdaş dil sistemleri içinde varolan yapısal ilişkilerin anlaşılması için kaygıların yönelmesine doğru genel kaymanın bir parçası olarak dilbilim yörünge değiştirdi. Dilin incelenmesi üzerine ortaya çıkan bu perspektif içindeki en etkili çalışmalardan birisi İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün *Cours de linguistique générale* (1916) (Genel Dilbilim Dersleri) isimli kitabıdır. Lakin bu kitap aslında Saussure tarafından yazılmamış, 1913'teki vefatından üç yıl sonra öğrencilerinin ders notlarından derlenmiştir. Sonuç olarak Dersler sık sık

(1) Rorty, Richard, 'The World Well Lost', *Journal of Philosophy*, no. 69 (1972).
(2) Johnson-Laird, P.N., *The Computer and the Mind* (ra Fontana, 1989), s. 45.

eşitsiz bir ders havasındadır, ama yine de 1916'dan günümüze Avrupa içinde yapısal dilbilimin geliştirilmesi için etkili bir model olduğu ispatlanmıştır.

1916'dan sonra Saussurecu* yapısal dilbilim, aynı zamanda Rus yapısalcı hareketini ve Roman Jacobson, Viktor Shlovsky, Boris Eichenbaum, Vladimir Propp gibi formalist teorisyenlerin çalışmalarını etkilemiştir. Bununla birlikte, 1915'te Moskova Dilbilim Çevresi ve 1916'da St Petersburg merkezli Şiirsel Dil Çalışmaları Derneğinin kurulması ile dilbilim ve estetik temsilin sembolik ve yapısal doğası hakkında tartışmalar da bağımsız bir biçimde Rusya'da yer bulmaya başlamıştır. 1916'dan sonra, bu çalışmalar Saussurecu fikirler ile Cenevre ve Kopenhag civarındaki dilbilim merkezlerinde ortaya çıkan çalışmalarla birleşerek Avrupa çapında dilin sembolik ve yapısal bileşenlerini araştırmak üzere bir hareket meydana getirmiştir. Bu hareket, daha sonra 1926'da Jakobson, Trubetskoy ve Mukarovsky gibi formalist ve dilbilimcilerin Prag Dilbilim Çevresini kurmaları ve 1928'de Prag ve Cenevre okullarının Birinci Uluslararası Dilbilimciler Kongresinde bir araya gelmeleri ile güçlenmiştir.[3]

Her ne kadar Saussure'ün etkisi 1928'den sonra hızla yayılmaya başlasa da, Saussure'ün yalıtılmış bir düşünür olmadığını, aksine o sıralar dilbilimde, sembolik mantıkta ve estetik teoride karşılaştırmalı, tarihsel ve filolojik bir yaklaşımdan, dilbilim, sembolik ve temsili sistemleri belirleyen derin yapıları araştıran bir yaklaşıma doğru genel bir kaymanın parçası olduğunu akıldan çıkarmamak gerekir. Bunlara ek olarak, Saussurecü fikirler 1930'larde etkili olmaya devam etmiş olmasına rağmen, 1940'larda Roman Jakobson tarafından bu fikirlere kesin bir biçimde meydan okunmuş, 1950 ve 1960'larda Noam Chomsky ve

(*) Saussurian structural linguistics: Saussurecu yapısal dilbilim diye çevirdik, İngilizcede böylesi deyimler farklı eklerle yapılıyor, metin içinde birçok böyle cu, cı eki ile yapılan eğilim var.
(3) Hawkes, Terrence, *Structuralism and Semiotics* (Londra: Routledge, 1988), s. 59-60.

diğer düşünürler tarafından geliştirilen üretici dilbilgisi teorileri lehine ve adına nihai süreçte gözden düşürülmüştür. Bununla birlikte Saussurecü fikirleri bu dönem boyunca dilbilimde gittikçe daha az önemli olmasına rağmen, 1940'larda Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss tarafından tutkuyla benimsenmiş ve bundan dolayı Fransız yapısalcı geleneği için teorik bir temeli sağlamıştır.

Yirminci yüzyılın ilk yarısı boyunca, Saussure geleneğinin yanı sıra, temsili analize dair 'yapısal' bir yaklaşım da başka yönelimler içinde gelişmeye devam etmiştir. Örneğin, antropoloji içinde, A. R. Radcliffe-Brown ve Bronislaw Malinowski gibi İngiliz 'yapısal-işlevselciler', Franz Boas, Edward Sapir, Benjamin Lee Whorf ve diğer bazı Amerikalı antropologlar, Saussurecü ve Lévi-Straussçu yapısalcılıktan büyük oranda ayrıldılar; öte yandan dilbilimde, Amerika'da Bloomfield ve diğerlerinin yapısal dilbilimi aynı zamanda kıtadaki hareketten ayrı olarak gelişmekteydi.[4] Kıta yapısalcılığı gibi, söz konusu gelişmeler dilbilimsel yapıya dair modellerden etkilenmiştir, kendi ilgili konularına ait disiplinlere çok daha büyük bir titizlik sunma ihtiyacıyla harekete geçmişlerdi, ama kullandıkları temel kavramlar ve yöntemler bakımından kıta yapısalcılığından farklılaştılar. Önemli olmasına rağmen, bu dilbilim ve antropoloji alanlarındaki Anglo-Amerikan yapısal analizin mirası, film çalışmalarında yapısalcı ve post-yapısalcı eleştirinin gelişimine çok az etkisi olmuştur, oysaki Saussure'ün teorilerinin çok derin ve geniş etkileri vardır.

Yapısalcı yöntembilim, kültürel insan yapıtlarının yüzeysel içeriğinin altında yatan üretici derin yapıların olduğu ve son kertede bu yapıların içeriği belirlediği hükmünü kendine öncül olarak almıştır. Bu altta yatan yapılar, temel birimler ve bu birimlerin birleşmesine dair ilkelerden oluşmaktaydı ve yapı-

(4) A.g.e., s. 29.

salcı analizin büyük ereği bu birim ve ilkeleri ortaya çıkarmaktı. Yüzeysel ve derin yapılar arasındaki ilgili bu temel ayrıma bağlı kalarak, Saussure, *langue* ve *parole* arasında köklü bir ayrıma gitti, *langue*'ın bireysel konuşma edimlerinin ya da *parole*'ün eklemlenmesini mümkün kılan altta yatan sistemdir. *Langue*, bundan dolayı, *parole*'un her tezahürünü etkiler ve onun ötesinde kalır, Saussure *langue*'ı satranç oyununu mümkün kılan, yapılmasına izin verilen hamleler bileşimiyle ve kurallar sistemiyle kıyaslamıştır.[5] Bununla birlikte, hem *langue* hem de *parole*, Saussure'ün *langage* olarak adlandırdığı daha temel bir kategoriden ve insan yetisinde köklerini bulur. Saussure *langage*'ı dilbilimsel aktivitenin tüm alanı olarak tanımlamıştır, hem *parole* edimlerinin toplamı ve hem de onların altında yatan *langue'leri içeriyor gibi düşünmek gerektiğini ileri sürmüştür,* 'değişik organların işleyiş sürecinin ötesinde yatan' langage'e Saussure *'dilbilimsel bir yeti'* adını vermiştir.[6]

Yukarıdaki bilgilerden açık olarak anlaşılacağı üzere Saussure'ün *langage dair kavrayışı,* konuşma edimlerinin konvansiyonel işleyişini ve onların altında yatan düzenleyici ilkeleri açıklamanın yollarını arar, sadece yöntembilimsel bir tanımın çok ötesine geçer. Hakikaten, *langage* fikri zihin teorisine özel bir yaklaşımı ima eder: bu zihin teorisinde, insan iletişiminin zihinsel, 'dilbilimsel bir yeti'nin varlığı ile mümkün olduğu varsayılmıştır. Saussure, bu yetiyi, bęyinde ikili karşıtlık prensibine göre işleyen, beyin içindeki düzenleyici kurallara dair bir tasnif olarak kavrar, ve bu ilke son kertede 'işaretler'in üretiminden sorumludur: Sembolik formlar hem anlamsal (semantik) hem de sözdizimsel (sentaktik) özelliklere sahiptir. Bu ikilik ilkesi varolduğu için, insan bir şeyi başka bir şeyin karşıtı olarak onun yerine koyma süreci yoluyla insanlar arasında iletişimin oluşmasına neden olur, bu işaretler sembolik farklılığa dair genel bir

(5) A.g.e., s. 20.
(6) Hawkes'ta alıntılanmıştır, a.g.e., s. 21.

sistem içinde bir başka şeye karşılık gelerek üretilir. Dilbilimsel yetinin temelinde bundan dolayı ikili bir ilke ya da eğilim vardır, bu ilke aynı zamanda hem *langue* hem de *parole*'ün derin yapısal düzenleyici ilkelerinden birisidir. Bununla birlikte, ikili ilke *langue*'ın içindeki tek düzenleyici aksiyom değildir. Dilbilimsel yetiden doğan ikiciliğe ek olarak, *langue* aynı zamanda değişik, dilin özelliklerini taşıyan formlardan oluşur, şöyle ki topluma uygun hale getirilmiş kelime ve diyalekt dağarcıkları, ikiciliğe ek olarak ve onunla bağlantı içinde işleyen düzenleyici yapıları üretir. Saussure'e göre, bundan dolayı, işaretler, hem ikili aksiyomlara hem de belirli *langue'lerde* yaygın olarak görülen düzenleyici birleştirme ilkelerine göre üretilir. Bu işaretler daha sonra *parole* düzeyindeki karmaşık, lineer anlamsal ve sözdizimsel yapılarla birleşir.[7]

Saussure'ün dilbilimsel yetiyle ilgili kavramında vücut bulan zihin kuramı, ikicilik ilkesinin doğuştan olduğunu imar eder, insan beyninin genetik oluşumu sürecinde kodlanmış olduğunu varsayar. Bununla birlikte, Saussure'ün teorisi aynı zamanda ikiciliğin doğuştan olmasına rağmen, *langue* içinde varolan diğer düzenleyici ilkeler ya da eğilimler doğuştan değildir, aksine dili kullanan kişinin kendi çevresiyle etkileşiminin bir ürünü olduğunu savunur. Bu şu anlama gelir: İkili kodlama, sözcük dağarcığına ait terimler içinde, idyomatik formlar ve dilbilgisel prensipler bakımından *langue*'ın evrim geçirme yollarında, kavramlarının yaratılmasında önemli bir rol oynarken, aynı zamanda beyin içindeki doğuştan yapılara bağlı olmayan faktörler tarafından da etkilenebilir.

Deneyimden türetilen diğer düzenleyici ilkelerin yanı sıra, beyindeki mekanizmayı oluşturan temel bir kategorinin birlikte-varolması, Saussure'ün *langue'i* kavrayışına bir anda ve aynı zamanda gerçekçi ve evrenselci bir boyut katmaktadır. *Langue*

(7) Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (New York ve Londra: McGraw-Hill, 1966), s. 70.

gerçekçidir, onun içinde dil deneyimle belirlenir ve *Langue* evrenselcidir, onun içinde doğuştan, nedensel, bağlam-ötesi yapılar da varsayılır. Saussure'ün *langue* teorisinde gerçekçi bir bakış açısından okumak mümkün olduğu hakikatine rağmen, onunla birlikte, Saussure'ün yaklaşımını yöneten gerçekçi bir buyruktan ziyade evrenselcilik buyruğu olduğu çok açık görülür. Bunun nedeni, kısmen içsel dilbilim yetisiyle ilgili varsayımı ve kısmen de *langue*'ın kendini düzenleyen doğasına dair yaptığı vurgudur. Kendi kendini düzenleme üzerine yaptığı bu vurgu, evrenselci ve gerçekçi boyutuna ek olarak, Saussure'ün *langue'e* dair kavrayışının rölativist bir yöne de sahip olduğunu ima eder.

Yukarıdaki muğlâk ve kabaca tarif edilmiş bu kavramla ilgili her üç okuma da teorik olarak olasıdır. Saussure'ün çalışmalarından ortaya çıkan yapısal gelenek, onun fikirlerinin doğuştan, kendi kendini düzenleyici ve rölativist özelliklerine odaklanırken, gönderge meselesi* eleştirel kaygının sınırlarına itilmiştir. Buna rağmen, göndergenin böylesine öneminin azaltılmasına rağmen, onunla ilgili sorunlar aşağıdaki alıntının açıkça göstereceği üzere, Saussurecü ilkeler üzerine kurulan yapısalcı gelenek içinde çalışanlar için problem olmaya devam etmiştir:

> Dil kendi kendini tanımlar, bundan dolayı bütündür ve tamdır. Bir dönüştürme sürecini yapabilir: bu da deneyime bir cevap olarak... kendisinin yeni yönlerini üretir demektir. Kendi kendini düzenler. Bu güçlère kesinlikle sahiptir, çünkü dilin kendisinin ötesindeki bir 'gerçekliğe' tek başına birli başvurmaya izin vermez. Nihai aşamada kendine has gerçekliği inşa eder.[8]

Bu yaklaşım köklü olarak kendisiyle çelişkili gibi görünmektedir, çünkü eğer dil kendi 'kendini düzenleyen' bir varlıksa, 'kendisinin ötesinde bir "gerçekliğe"' hiçbir başvuruya' izin ver-

---

(*) Gönderge sorunu: the issue of reference, referans meselesi.
(8) Hawkes, a.g.e., s. 26.

miyorsa, dil nasıl deneyim tarafından belirlenebilir? Post-Saussurecu yapısalcılık ile ilgili problemlerden birisi, dilin dışında varolan ile tamamen kendi kendini içeren sistem olarak dil arasındaki ilişkinin sahih bir dökümü yapmaktaki bu başarısızlıktır; dahası tam olarak bu probleme karşılık gelen başarısızlık, yapısalcılık içindeki köklü felsefi ve metodolojik açığın, defonun kaynağı haline gelmiştir.

Yukarıdaki alıntıdan kaynaklanan bir diğer problem de şudur, dilin neredeyse metafizik ya da idealist kavramlarla duyarlı bir varlık olarak resmedilmesi noktasına kadar iş götürülmüştür, bu duyarlı varlık (o) 'kendisini tanımlar, bütündür, tamdır', dilsel gerçeğin ötesindekiler üzerinde kendi hegemonyasını sürdürmek için 'kendisinin ötesindeki gerçekliğe' karşı sürekli bir mücadele içinde yer alır, böylelikle 'son kertede dil kendine has gerçekliğini inşa eder' Dilin bu idealist kavranışına ek olarak, alıntı, aynı zamanda egemenlik kurmak için neredeyse bir Darwinci ya da Nietzscheci mücadele kavramı önermektedir, bu egemenlik mücadelesi içinde dil, kendi hegemonyasını 'gerçekliğe' karşı savunmak, hegemonyasını gerçekliğin üzerine genişletmek için yollar aramaktadır.

Yapısalcılığın, dilbilimsel sistemlerin kendi kendini düzenleyici doğasına dair kavrama yaptığı vurgu, şu yolla çok iyi gösterilebilir: Yapısalcılar dilin nasıl işlediğini açıklamak için Saussure'ün satranç modelini kullanması üzerine odaklandılar – ama aynı zamanda yanlış yorumladılar. Böylesi bir odak, Saussure'ün genel ve tam teorisinin karşılık geldiği bağlamsal belirlenime dair meselelerin kapsamını da görmezden geliyormuş gibi görünmektedir. Saussure'a göre, evrim geçiren bağlamsal koşulların baskısı altında, *langue*, en azından kısmen de olsa, evrim geçirir. Yeni işaretler bu koşulların bir sonucu olarak üretilir, bileşme ilkelerine göre hem yerleşirler hem de evrimsel gelişme sürecinde oluşurlar.[9] Bu okumaya göre, *langue* yalnızca

(9) Saussure, a.g.e., s. 20-1.

birleşme ilkeleri ile birimlerinden oluşan sabit bir envanterden oluşmaz ve bundan dolayı *langue* satranç oyunundan ayrıştırılır: parole edimlerinin (bireysel hamlelerin) karakterini kesinlikle belirleyen bir envanter ile tamamen kendi-içine kapalı bir sistem. Dilbilimsel *langue* ile satranç oyunu arasındaki bu hayati farklılık, o zaman, satranç oyununun tamamen içeriden kodlanması, dilin ise tamamen içeriden kodlanmamış olmasıdır.

Dünya, sanki bir satranç oyunuymuş gibi kurulan böylesi analojilere duyulan sürekli inanç, yapısalcılığın dünyayı kapalı ve kendi kendini düzenleyen anlam sistemlerinden oluşuyormuş gibi gören kavramsal modellere dayanması ve bundan rahatlamasının düzeyini göstermektedir. Bununla birlikte, sistemin derin yapıları belirleme düzeyindeki gerçek anlamlandırmaya dair bu yaklaşımın örtük konumuyla birlikte böylesi bir yaklaşım hakikatin şu yönünü hesaba katmakta başarısız olmaktadır: İnsanın deneyim edindiği dünyada kapalı ve kendi kendini düzenleyen sistemler aşırı derecede sıra dışıdır. Çağdaş dilbilimsel teori içsel olarak düzenlenen özerk sistemlerden ziyade, *langue*'ı bağlamsal göndergelerle etkileşim içinde evrim geçiren dilbilimsel olarak 'yeterliliğe' sahip daha açık bir sistem olarak görürler.[10]

Langue'ın yapısalcı kavranışı da ayın zamanda potansiyel olarak indirgemeci bir metodolojik kavramdır, çünkü eleştirmenler çeşitli *parole* edimlerini incelemeye başlamasına rağmen, esas niyeti langue'ın temelindeki derin yapıları ortaya koymaktır ve bu *parole* edimlerinin çeşitliliğinin sınırlayıcı ve kuralcı bir çerçeve içerisine alınmasına neden olur. Bu indirgeyici eleştirel analiz yapma potansiyeli, aynı zamanda *langue*'ın birleşik bir sistem olarak yapısalcı kavranışıyla pekiştirilmiştir. Sistemin genel bütünlüğüne yapılan bu vurgu, zorunlu olarak sistem içindeki çeşitlilik ve farklılıkla ilgili sorunları marjinalleştirmekte ve

---

(10) Crystal, David, *Linguistics* (Harmondsworth: Penguin, 1985), s. 119-22.

yapısalcı analizin birleşen yapıları ve ilkeleri aramak için böyelsi meselelerden kaçmasına neden olmaktadır. *Langue*'ın *parole*'ün üzerine yapısalcı yükseltilişi, bazı faydalı sonuçlar da doğurmuştur, bunlara bölümün ilerleyen kısımlarında değinilecektir. Bununla birlikte, yukarıdakilerden anlaşıldığı üzere, bu yükseltiliş çoğunlukla determinist ve indirgemeci olan bir eleştirel metodolojinin formülleştirilmesiyle de sonuçlanmıştır.

Saussurecu yapısalcılığın bir diğer problemi de kullandığı yapı kavrayışında yatmaktadır. Saussure'ün *langue* kavramının özellikle önemli olduğu, çünkü 'öğe merkezli' bir dünya görüşünden ve 'kelime merkezli' bir dil anlayışından, hem daha 'ilişkisel' hem de 'yapısal' bir anlayışa doğru kaymayı inşa ettiği ileri sürülmüştür. Saussure'ün yapısalcılığına göre, tekil öğelerin hiçbiri kendi içlerinde onlara has bir anlama sahip değildir, aksine onların anlamı diğer öğelerle olan ilişkilerinden türetilir.[11] Bununla birlikte, bu tip bir 'ilişkisel' anlayışla ilgili problem, tam olarak, anlamın şeylerden çok ilişkilerde yattığı savıdır. Bunun bir abartı olduğu, satranç gibi kapalı bir sistemde bile, tekil parçaların ilişkisel özelliklerinin dışında 'sabit' özelliklerinin de olduğu gerçeğinden yola çıkarak açıkça ortaya konmaktadır: örneğin fil satrançta hem diyagonal hareket etme sabit özelliğine sahiptir hem de belirli noktada diğer taşlarla birlikte içinde bulunduğu pozisyona dayanan ilişkisel özelliklere sahiptir.

Saussure'ün ilişkisellik ile ilgili savı tekil sesbirimin kendi içinde ona has bir anlamı yoktur, aksine langue'nin yalnızca altta yatan ilkeleriyle uyum içinde sekansları oluşturacak şekilde birleştiği zaman anlam kazandığı olgusundan türetilmiştir. Öyleyse, örneğin İngilizce sesbirimi dizisi 'dtocetr' bir anlam taşımaz ama bu sesbirimlerinin tekrar biçimbirim içinde birleştirilmiş hali 'doctor' bir anlam taşır. Bununla birlikte, bir kez sesbirimler biçimbirime dönüştüğünde, anlamlar korunmaya devam eder ve

(11) Hawkes, a.g.e., s.22.

ilişkisellik daha önemsiz hale gelir. Dolayısıyla yapının 'pozitif' terimler olmaksızın farklı olan ilişkisine dair somut hali olmayan bir sistem olarak yapısalcılık tarafından kavranışı, bundan dolayı aşırı basitleştirilmiş bir kavrayış gibi görünmektedir.[12]

Aslında, ilişkisellik dil içerisinde ancak sesbirimin mikroskobik bir seviyesinde hükmetmektedir ve bu seviyenin ötesinde, anlamlar giderek sabitleşmektedir. *Langue*, bundan dolayı, en yalın haliyle ilişkisel bir sistem değildir, langue'nin içinde ilişkilerin kayan bir şebekesi boyunca işaretler, öğeler ya da terimler hiçbir kimlik kazanmazlar. Aksine, kavram ve ilişkiler, dil gruplarının deneyimlerini temsil etmek için kümeleşir ve kimlikler ilişkiler boyunca da varlığını devam ettirir. Bu 'kümeleşme' düşüncesi, Wittgenstein'ın benzerlik ve farklılıkların gruplaşmış 'aileleri'ni içeren ilişkisel kavramsal bir ağ olarak anlamın oluşmasına dair modeliyle belirli benzerlikler göstermektedir ve yapının, ikili karşıt ilişkilerden oluştuğu fikrinden terimler arasındaki ilişkilere ve terimlerim gruplaşmalarına dayandığına doğru bir kaymayı gerektirmektedir.[13] Bu yapı modeli ayrıca Chomsky'nin dilbilimsel yeterlilik kavramına daha yakındır.[14]

Derin yapılara yönelik yapısalcı kaygının kalbinde tümce-bilimin anlam-bilim üzerinde öncelik kazanması yatmaktadır. Yapısalcı metodolojide, çoğunlukla öğeler arasındaki biçimsel ilişkiyle ilgili farklılıklar vardır,. en çok önem öğelere verilir, anlam elemanların farklı sıralanışı içinde yerleşikmiş gibi görünür. Nitekim böyle bir yaklaşım semantiği (anlamı) sentaksın (formun) aşağısına indirir ve *langue*'ın içinde sentaktik öğelerin dizilişi anlamın birbirine eklemlenmesini mümkün kılarken, kendi içlerinde anlamlı değildir sonucuna ulaşır. Bunlara ek ola-

(12) Tallis Raymond, *Not Saussure: A Critique of Post-Saussurean Literary Theory* (Londra: Macmillian, 1995), s. 88-9.
(13) Wittgenstein, L., *Philosophical Investigations* (Oxford: Oxford University Press, 1953), s. 30-1.
(14) Crystal, a.g.e., s. 103-4.

rak, öğelerin biçimsel bir düzenlemesini tanımlamak ile anlamı açıklamak aynı şey değildir, böyle bir taksonomi onu kullananlar topluluğunda akla uygun geçerliliğiyle semantik bir yapı olarak kendi işlevini görebilir.[15] Böyle bir taksonominin önemini tamamen anlamak ve her şeyden önce onu anlatabilmek için, biçimsel ilişkilerin derin yapısı içinde sadece o anlamı yerleştirmek bundan dolayı yeterli olmazdı. Yapısalcılığın içinde derin sentaktik yapıların gücünü belirlemenin önemi de böyle yapıların mutlak belirleyici bir üstünlüğe sahip olmaları gerektiği varsayımına yol açmaktadır, böylelikle son kertede dilin ifade ettiği kavramlar, onun yapısı tarafından tanımlanmış ve belirlenmiş olacaktır.[16] Oysa her ne kadar bir dilin kavramları o dilin yapısından etkilense de, bu kavramlar tamamen onun tarafından belirlenmek zorunda değildir. Bir dilin ifade ettiği kavramlar ayrıca o dilin kullanıcılarının deneyimlerinden de etkilenir ve bu, sembollerin iç sentaktik yapıların yanı sıra dış gerçeklikten de etkilendiği anlamına gelir. Bunun anlamı şudur, gerçeklik deneyimini tümüyle belirleyen, sentaktik düzenleyici ilkelere sahip belirleyen bir yapı olduğunu varsaymamıza gerek yoktur, böyle bir ön-varsayım içinde yapısalcılığın herhangi bir başka düzeyde değil de, derin yapı seviyesine anlamsal nedenselliği yerleştirmek için önsel- bir- eğilim duymasının nedeni anlaşılmış olur. Böyle bir indirgemecilik, kaçınılmaz olarak problematiktir, fenomenlerin çoğunu verili alırsak, bunları arasında kültürel artefaktlar da (yapıntı eserlerde) vardır, tekillikten ziyade çoğul bir nedenselliğin ürünü olur.

Saussure'ün dilbilimle üzerine düşüncelerinin sanatlar ve beşeri bilimlerdeki diğer alanlarda uygulanması ve Saussure'ün dilbilimin henüz ortaya çıkmak üzere olan genel bir işaret sistemlerine dair genel bir bilimin bir parçası olduğu iddiası ya-

(15) Searle, John, *Minds, Brains and Science* (Londra: Penguin, 1989), s. 31.
(16) Kirk, G.S., *Myth: Its Meaning and Functions In Ancient and Other Cultures* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), s. 42-3.

pısalcılığın doğmasına neden olmuştur. Yapısal dilbilim tekniğini kültürel olarak eski eserlere uygulamakla ilgili ilk ve en etkili, Saussure'ün görüşlerinden etkilenmiş girişim, Rus formalist dilbilimci ve antropolog Vladimir Propp tarafından yürütülmüştür. Viktor Shklovsky, Boris Eichenbaum ve Roman Jakobson gibi şahsiyetleri de içeren biçimci Opayez Topluluğunun bir üyesi olan Propp, 1928'de 100 Ortaçağ Rus masalının yapısal bir çalışması olan *Halk Masallarının Biçim Bilimi*'i (Morphology of the Folk Tale) yayınlamıştır. Propp bu masallardaki farklı hikâyelerin, karakterleştirme ve olay yeriyle ilgili, 'yoksunlaştırmak', 'ihlal', 'hilekârlık', 'yola çıkış', 'büyülü bir etkenin sağlanması ya da kabul edilmesi', 'mücadele' ve 'düğün'ü içeren otuz bir farklı yapısal dilbilgisi 'işlev'inin varyasyonu olduğu sonucuna varmıştır. Yine de bu derin yapının altında bile aşağıdaki gibi tanımlanabilecek temel bir anlatı vardı:

> Bir macerada, bir kahraman bir ailede zarar ya da kayba yol açan kötülüğe karşılık verir. İmtihan edilen, genelde peşine düşülen ve çoğunlukla bir asistan tarafından yardım edilen kahraman, kötü adamı bulur, onu yener ve görevini başarıyla tamamlar. Genelde bir prensesi ya kurtarır ya da onu kazanır ki ailenin ilk baştaki noksanlığı onun için bir ödüle dönüşsün.[17]

Halk Masallarının Biçim Bilimi'nde benimsenen bu metodolojik yaklaşım Rus biçimci 'dönüşüm'ün kuralından etkilenmiştir. Dönüşümler hususi bir sistemde temel öğelerin belirli bazı birleşimlerine ve değişimlerine izin veren kurallardır. Böylece *Halk Masallarının Biçim Bilimi*'nde masalların temel hikâye öğeleri, onları azaltma, şiddetlendirme, tersine çevirme, çoğaltma, dahası ya pozitif ya da negatif anlamlandırma gibi dönüşümsel kurallara maruz bırakarak değiştirilir.

(17) Fell'den parafraz edilmiştir, John L., 'Vladimir Propp in Hollywood', *Film Quarterly*, c.30, no:3 (1977), s. 20.

Bu durumda, Propp tarafından *Halk Masallarının Biçim Bilimi*'nde kullanılan temel metodolojik araçlar, işlev ve dönüşüm kuralıdır. Propp'a göre, her ne kadar tekil hikâyeler bir ya da iki işlevi dışarıda bıraksa da hiçbir hikâye tanımlamış olduğu otuz bir işlevin dışına çıkmamıştır. Örneğin her ne kadar bazı karakterlerin adları değişse de, 'yardımcı', 'kahraman' ya da 'düşman' işlevleri sabit kalmıştır. Propp aynı zamanda bu işlevlerin 'aksiyon alan'larını oluşturmak için lineer bir düzlemde kümelendiğini de savunmuştur. Öyleyse, örneğin, ilk işlevler grubu ya da 'aksiyon alanı', 'ilk durum', 'yoksunluk', 'yasak', 'keşif', 'kurtarma', 'hile', 'kötülük', 'gereksinim' ve 'uzlaştırma'dan oluşur. Bu grup tamamlandığında, bir diğer işlevler sekansı olan, kahramanın, düşman tarafından yapılmış ilk zarara karşı çıkmak için bir göreve gittiği 'yola çıkış' ile başlar.[18]

Propp'un *Halk Masallarının Biçim Bilimi*'nde geliştirmiş olduğu metodolojik model, onun Ortaçağ Rus masallarıyla ilgili analizinden gelir ve Propp bu modelin diğer yazı gruplarına da uygulanabileceğini savunur. Bunun dışında, Propp'un modelini film çalışmalarına uygulamak için bazı girişimlerde bulunulmuştur, muhtemelen bunların en bilineni Peter Wollen'ın 1976'da Alfred Hitchcock'un *North by North-West* (1956) filmini analiz etmesidir. Wollen, Propp'un morfolojisini Hitchcock'un filmiyle ilişkilendirerek ikisi arasında bir uyuşmayı bulabileceği sonucuna varmıştır. Örneğin, Propp'un açılış işlevi olan 'ilk durum', *North by North-West*'teki 'kahramanın sekreter ile konuştuğu' ilk sahneyle ilişkilidir. Bu, sonra Propp'un ikinci görevi, 'yoksunlaştırma' ile devam eder, 'Thornhill'in (kahramanın) Plaza Otel'e gitmek için ofisinden çıkışını' takip eden sahne ile.[19]

Her ne kadar Wollen 'Propp tarafından tarif edilmiş olan basit yapının, *North by North-West*'te mevcut olduğu sonucuna varsa

(18) A.g.e.
(19) Wollen, Peter, '*North by North West: A Morphological Analysis*', *Film Form*, no.1 (1976), s. 20-1.

da, filmin Propp'un morfolojisinden farklılaştığı noktalara da dikkat çekmiştir.[20] Buna rağmen onun bu konudaki nitelemeleri film ve Propp'un morfolojik analizi arasındaki detaylı karşılıklı ilişkiler (korelâsyonlar) belirttiği nitelendirmelerin yanında önemsizdir. Bu nitelendirmeler 1977'de John L. Fell Writing tarafından daha ileri götürülmüştür. Fell, Propp morfolojisinin uzun metraj filmlerdeki karmaşık karakterleştirme ve isteklendirme öğelerini açıklamaya yetmediği ve bu tip filmleri 'tek bir metre ölçümü standardına' tabi tutmanın indirgemeci bir uygulama olacağı sonucuna varmıştır.[21] Patricia Erens yine 1977'deki yazılarında, bir uzun metraj filmin birçok farklı anlam yapısında okunabilir ve 'bir ölçüye kadar her hikâye formüle oturtulabilir' olduğu için Propp'un morfolojisini film analizine uygulamanın mümkün olduğu sonucuna varmıştır.[22]

Propp'un yöntemini film çalışmalarına uygulamak konusundaki bu çabalar, yapısalcı projede içkin olan özcülük ve indirgemecilik potansiyelini ortaya çıkartmaktadır. Örneğin, *North by North-West*'i, Propp'un fonksiyonlarına göre yorumlarken, Wollen filmin içine işlemiş Hitchcock temalarının birçoğunu göz ardı etmek zorundaydı. Aynı zamanda Propp'un morfolojisini bir filme uygulamanın elde olmadan zayıf bir analize yol açacağını savunmakla ilgili zemin de hazırdır. Film ilk olarak görsel bir araçtır, ne var ki Propp'un morfolojisi sadece hikâye ile ilgili zorunlulukları açıklar ve bu *North by North-West* gibi görsel bir stilin ve auranın son derece önemli olduğu bir filmi analiz etmeyi amaçlayan bir metodoloji için ciddi bir ihmaldir.

Son olarak, hem Wollen hem de Erens, Propp'un, kendi morfolojisinin orijinal çıkış noktası olan Ortaçağ masalları dışındaki metinlere uygulanmaması gerektiği ile ilgili nasihatine uymaya-

(20) A.g.e., s. 32.
(21) Fell, a.g.e., s. 27
(22) Erens, Patricia, 'Sunset Boulevard: a Morphological Analysis', *Film Reader*, no. 2 (1977), s. 30.

rak başarısız olmuşlardır. Propp'un morfolojisini *North by North-West*'e uygulamak yerine daha uygun bir hareket şu olurdu, öncelikle bir grup filmi incelemek, daha sonra da bu analizden tamamen farklı bir morfolojik analiz çıkarmak. Wollen'ın lehinde bir savunma, onun Propp'un metodolojisine sıkı sıkıya bağlı kalmadığı ve onun temel amacının bu metodolojinin yararını (olası bir yeniden) formüle ederek ve modernleştirerek yeni bakış açısıyla incelemek olduğu görüşü olurdu.[23] Bununla beraber, durum bu olsaydı dahi, Wollen'ın yaklaşımında Propp'un görüşlerinde var olmayan ve gerekçelendirme gereken bir özcülük vardır. Propp, morfolojisinin yalnızca bir grup masala uygulandığına dikkat çekmiş iken, Wollen özellikle bu morfolojinin 'daha evrensel bir hikâye kavramını gösterdiğini...' tartışarak bunun dışına çıktı.[24]

1930'ların sonlarında bir grup Avrupalı entelektüel Avrupa'nın merkezinde Nazizm'in ortaya çıkmasından kaçıp Amerika'ya göç ettiler. Bu sonraki grupta Rus dilbilimci ve yapısal dilbilimci Prag Okulunun eski bir üyesi, Roman Jakobson vardı. Jakobson'a New York'taki diğer bazı Fransız ve Belçikalı mülteciler tarafından yeni kurulmuş bir enstitü olan Free School of Advanced Studies'te genel dilbilim kürsüsü başkanlığı teklif edildi.[25] Jakobson bu Fransızca konuşan topluluğa dili Fransızca olan dersler verdi ve 1942'de, aynı şekilde Amerika'ya kaçmış olan Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss da bu derslere katıldı. Savaş sonrasında Fransa'ya dönünce Lévi-Strauss öncelikle *The Elementary Structures of Kinship (Akrabalığın Yalın Yapıları)* (1949) ve daha sonra 1944 ve 1957'de yazmış olduğu makalelerden oluşan *Structural Anthropology (Yapısal Antropoloji)* (1958) kitaplarında, Jakobson'un yapısal dilbilim yöntemlerini antropolojiye tanıttı.

(23) Wollen, a.g.e., s. 34.
(24) A.g.e.
(25) Jackson, Leonard, *The Poverty of Structuralism: Literature and Structuralist Theory* (Londra ve New York: Longman, 1991), s. 70.

Yapısalcılıkta genelde olduğu gibi, Lévi-Strauss'un yapısal antropolojisi de metin gruplarının derin temel yapıların örnekleri olduğu varsayımı üzerine kurulmuştu ve Brezilya yağmur ormanlarındaki kabilelerin ürettikleri mitlerle ilgili analizlerde, bu yapıların konumunu belirledi. Nitekim *Structural Anthropology* ilkel mitlerin bir çalışmasından daha fazlasıdır ve aslında *Halk Masallarının Biçim Bilimi*'nin olmadığı bir yapısal manifestodur. Saussure'ün tüm işaret sistemlerini kapsayan yeni bir semiyoloji bilimi geliştirme çağrısından ve Jakobson'un yapısal dilbilimin büyük potansiyeliyle ilgili inancından etkilenerek, Lévi-Strauss yapısal antropolojiyi evrensel sosyal ve zihinsel süreçleri anlamayı başarmak için kullanmıştır.[26]

Yapısal antropolojiye kendi yaklaşımını getirirken, Lévi-Strauss dilbilimci Trubetzkoy'un 'Sesbilimsel bir sistemin herhangi bir zamanda gelişimi bir amaca yöneliktir... Bu evrim dolayısıyla sesbilimin izah etmesi için bir yöne, bir iç mantığa sahiptir.' görüşünden etkilenmiştir.[27] İşaretleme sistemlerindeki bu içsel, hedef odaklı mantığın varlığına olan inanç Lévi-Strauss'un ilkel mitler içindeki yapısal iç dinamiklerin üç bağlantılı amacı gerçekleştirmek için evrimleştiğini anlamasını sağlamıştır. Bu amaçlar: (1) yapısal birlik ve mantıksal tutarlılığa ulaşma; (2) sosyal tezatların belirlenmesi, uzlaşımı ve çözülmesi ve (3) 'ruhun mimarisi'nin sembolik tasviridir.[28]

Mitin işlevlerinden birinin sosyal anlamı birbirine eklemlemek olduğu inancından yola çıkarak, Lévi-Strauss mit gruplarındaki yapı taşı özelliklerini kodlarına ayrıştırmak ve yerlerini saptamak için yapısal dilbilimden türetilmiş yöntemler kullandı. Bu özellikler, ardından ikili karşıtlık kümeleri içinde düzenlendiler, bu ikili karşıtlık kümeleri ilkel toplum içindeki altta yatan çelişkileri –mitler bunlardan doğar– sembolleştirir. İkili karşıt-

(26) Lévi-Strauss, Claude, *Structural Anthropology* (Harmondsworth: Penguin, 1963), s. ix.
(27) A.g.e., s. 35.
(28) Kirk, a.g.e., s. 45.

lıkların en derin düzeyi, 'master antinomies' der bunlara, 'kanunlar arası zıtlıkların esası' temel toplumsal çıkmazları (zor durumları-predicaments) ifade ediyorlardı ve bunlar yüzeydeki içerik düzeyinde ortaya çıkan ikincil zıtlık dizilerini üretiyordu. Tekil bir mit çevrimi içinde incelenen mitlerin aynı zamanda tek bir esas mit üzerindeki varyasyonlar olduğu düşünülüyordu, bunlar da temele ait ikili zıtlıklardan oluşmuş bir grup olarak kabul ediliyordu, Lévi-Strauss'un 'tüm bu örneklerde aynı mitle uğraşıyoruz' diye iddia ederken, bunu açıkça ortaya koydu.[29]

Bir düzeyde Lévi-Strauss sosyal anlamı birbirine eklemlerken mitin rolüne göndermede bulunarak mitin amacı ve işlevini sergiler. Bununla birlikte, Lévi-Strauss mitin gerçek işlevinin 'ruhun mimarisini'[30] temsil etmek olduğunu iddia etmek için toplumsal nedenselliğin böylesi bir onaylanmasının çok daha ötesine geçmiştir. Burada Lévi-Strauss mitsel düşüncenin bir zorunlulukla yönlendirildiğini, bu zorunluluğun ise nihai aşamada hiç de toplumsal olmadığını, aksine insan zihninin temel işlemlerini resmetme ihtiyacında kendi kökenlerini bulmaktadır tezinde ısrar eder. Lévi-Strauss'a göre, diğer tüm kültürel artefaktlarda olduğu gibi mitin yapısı ve işlevi dilinkiyle uyumludur, dilin yapısı ve işlevi ise zihnin ikili sınıflandırıcı sisteminden türetilmektedir. Bundan dolayı, bağlam ya da sosyal bağlamdan ziyade bu formel, zihinsel sınıflandırıcı sistem son kertede mitin formunu ve içeriğini belirlemektedir.

Yapısal Antropoloji'de (*Structural Anthropology*) Lévi-Strauss genelde sosyal bağlam ve 'ruhun mimarisi'ne dair radikal olarak birbirinden farklı kategorileri birbirinin yerine kullanır ve ortaya çıkan belirsizlik hangi noktada bu kategorilerden hangisine imtiyaz tanıdığını anlamakta güçlükler doğurur. 'Ruhun mimarisi'nin kültürel artefaktlar üretmekteki etkisi, iki farklı yoldan

(29) Sim, Stuart, 'Structuralism and Post-structuralism', Halfling, Oswald'da (ed.), *Philosophical Aesthetics* (Oxford: Blackwell/Open University, 1992), s. 414.
(30) Kirk, a.g.e., s. 45.

biri işliyor gibi anlaşılır, Lévi-Strauss bunların her ikisini de kullanır, bu durum nedeniyle söz konusu güçlükle daha ileri götürülür. İlk durumda, Lévi-Strauss zihnin ikili sınıflama sisteminin yalnızca sosyal anlamın birbirine eklemlenmesini mümkün kılan bir kolaylaştırıcı çerçeve olduğunu savunuyor gibi gözükür. Burada, ikiciliğe ait kavramsal çerçeve içeriğin nasıl düzenleneceğini ve kendini dışa vuracağını dikte etmesine rağmen, kültürel artefaktlar hala büyük oranda sosyal içeriği dışa vurur. Bu yorumda, o halde, 'ruhun mimarisi' anlamın üretimini belirlemez, ama onları hızlandıran formel bir sistemden biraz daha ötesine geçer.

Nitekim Lévi-Strauss'un 'ruhun mimarisi' gibi doğurgan bir ifadeyi kullanışı, onun yapısal nedenselliği anlamak için bu kavramı uyguladığı zaman, o yalnızca formel, işi yapabilen bir sisteme göndermede bulunmadığını düşündürür, hakikaten mit gibi kültürel artefaktların başlıca rolünün sosyal anlamı birbirine eklemlemek değil, aksine insan zihninin temel ikili yapısını temsil etmek olduğunu iddia ediyormuş gibi görünmektedir. O zaman yalnızca yapıya aracılık etmenin çok ötesinde, 'ruhun mimarisi'nin kendisi bütün kültürel göndergenin nihai amacı olur. Her ne kadar birey genelde kültürel ürünlerin toplumsal gerçekliğin durumlarını ifade ettiğine inansa da, o buna inanmakla yanlış yönlendirilmiş olur, aslında bu tip ürünlerin temel amacı 'ruhun mimarisi'nin yaşamasına ve nefes almasına olanak sağlayan ikili farklılıkların oyununa can vermektir. Kültürel artefaktların ve sosyal anlamın üretilmesi için yapıya aracılık ediyor gibi hareket eden ikicilik değildir, aksine ruhun bitmez tükenmez ve sonsuz manevralarına aracılık eden, onları kolaylaştıran kültürel artefaktlar ve toplumsal temsillerdir. Belli bir mitin bileşenlerinin özellikleri metinler arası, diskürsiv bir alanda varolmaktadır, sistem içindeki diğer bileşenlerle olan ilişkisini zorunlu kılan özelliği gereği anlamı ortaya çıkar.

Lévi-Strauss'un kültürel artefaktların (insan yapımı eserlerin) metnin dışındaki dünyayı temsil etmediği, aksine 'ruhun

mimarisi'nin diskürsiv (oradan oraya atlayan) ifadeleri olduğu konusundaki savı, Saussurecü ilişkisel yapı kavramları ve keyfi anlamlandırma üzerine onun güveninin boyutlarını açığa çıkartır, bu da kaçınılmaz biçimde yapısalcılıktan post-yapısalcılığa geçişinin önünü açmıştır. Bu geçiş Lévi-Strauss'un ilk yazılarından olan *Mythologiques*'in ikinci cildinde nettir. O eserde, derin, belirleyen bir yapıya yönelik bir kaygıdan, kültürel artefaktları konvansiyonların bir eklemlenmesi olarak, konvansiyonlar da toplumsal gerçeklikten ziyade diğer konvansiyonlara ve ilkelere göndermede bulunuyormuş gibi düşünmeye doğru felsefi olarak zaten kaydığı açık hale gelir.[31]

Eğer pratiğe dökülür ve mantıklı bir sonuca taşınırsa, Lévi-Strauss'un idealist yapısalcı metafiziği, mit gibi herhangi bir kültürel artefaktın analizini imkânsız kılar. Bu, tek tek mitlerin bir diğeriyle etkileşen ikili kategoriler sisteminden oluştuğu gösterilebilir olduğu için böyledir, bu da ikicilik ilkesinin kendisine tekrar göndermede bulunur. Üstelik, eğer nedensellik yalnızca ikiciliğin önsel olarak soyut kategorisinde yatıyorsa, nedensellik içinde spekülasyonun kapsamı ve düzeyi büyük ölçüde o zaman sınırlanır, bunlar verili olarak alındığında, mitleri açıklayıcı bir egzersizden daha ziyade bu yalnızca betimleyici bir egzersiz olur. Bunun açıklayıcı kapasitesinin eksikliği nedeniyle, uygulamada ve yarı-metafizik eğilimlerine rağmen, Lévi-Strauss mitin sosyal çelişkiye aracılık ettiği düşüncesine yeniden-bağlanmaya sürekli olarak zorlanmıştır.

Lévi-Strauss'un teoriye öncelik vermesi, evrensel yapısal kodlar ampirik fenomenlerin asıl nedenidirler düşüncesinden kaynaklanmaktadır ve bu onun teorik modellere ampirik analizlerden daha çok önem vermesine neden olmuştur. Antropologların sosyal yapıların teorik modellerini inşa etmek için ilk önce böyle bir analizi gerçekleştirmek zorunda olduğunu kabul

(31) A.g.e.

etmesine rağmen, belirli bir noktadan sonra böylesi modeller Lévi-Strauss'un yazılarında kendi özerkliklerini kazandılar, ampirik kanıt toplamayla çok fazla başvurmadan geliştirildiler. Lévi-Strauss bu yaklaşımı tamamen kabul etmiş ve bir antropolog olarak kendi uygulamasını 'olguları gözlemlemekten' ziyade 'modellerle deneyler yapma' niteliğini taşıdığını söylemiştir.[32]

Lévi-Strauss'un çalışması teoriyi kanıta-olguya dayattığı için ve ilkel mitlerin karmaşıklığını kendi içlerinde az anlam ifade eden ve sıklıkla resmi ilişkilerin teşhiri olan derin yapısal zıtlıklara indirgemesi nedeniyle eleştirilere maruz kalmıştır.[33] Bu itiraz ile bağlantılı olarak Lévi-Strauss'un analiziyle ilgili, mitlerin, kendilerini oluşturan topluluklar tarafından nasıl anlaşıldığı ile ilgili az şey söylediği konusunda eleştiri de eşit derecede önemlidir. Bu eleştiri kesinlikle geçerlidir. Bununla birlikte, Lévi-Strauss yöntembilimsel olarak tembel olduğu için kendi analizlerinden alımlama meselelerini parantez dışı (kapsam haricinde) bırakmaz, aksine şuna inanır, gerçekte mitleri üretenler onların gerçek anlamlarının farkında değillerdir.

Lévi-Strauss'un metotlarının en açık sözlü savunması *Structural Anthropology*'deki 'Social Structure' (Toplumsal Yapı) adlı makalesinde yer alır. Oysaki bu metnin 1953'teki ilk yayınlanışından sonra ortaya çıkan değerli eleştiriler aynı zamanda onun orijinal makaleye ek olarak 'Postscript'i de yazmasını sağlamıştır. Bu 'ek yazı'da, Lévi-Strauss ampirik araştırmayı dikkate almadığı ve karmaşık toplumsal ilişkileri kısır, tek bir yapıya indirgediği yolundaki suçlamaları reddetmiştir.[34] Aksine, Lévi-Strauss metotlarının 'detay konusunda yoğun, neredeyse zorlayıcı derecede dikkatli olduğunu' ve 'somut bir toplumun asla kendi yapılarına indirgenemeyeceğini' kabul ettiğini savunmuştur.[35] Bununla birlikte söz konusu iddiaların arkasında duranlar

(32) Lévi-Strauss, a.g.e., s. 280.
(33) Kirk, a.g.e., s. 58.
(34) Lévi-Strauss, a.g.e., s. 328.
(35) A.g.e., s. 327

ampirik alan-çalışması ile güçlendirilmez, aksine, Lévi-Strauss'un 1958 gibi erken bir tarihten itibaren benimsemeye başladığı yapıya dair post-yapısalcı kavrayışa dayanır. Bu, 'donuk soyut bir yapı tipinden' ziyade farklılık ve çeşitliliğe olan ilgisini dillendirdiği, ilişkisel anlamlandırmaya dair Saussurecu teorilere gönderme yaparak, kendi yaklaşımını meşrulaştırmaya çalışırken bu en açık hale gelir:

> Nihai amacımız, kadar da çok incelediğimiz toplumların biricik karakteristik yönlerini keşfetmek değildir, hangi yollarla toplumlar birbirilerinden farklılaşırlar, bunu keşfetmektir. Dilbilimde olduğu gibi antropolojinin gerçek konusu kesintiler ve süreksizliklerdir.[36]

Structural Anthropology'nin 1973'teki ikinci cildinde, Lévi-Strauss bu sorular ile ilgili konumunu, Propp'un *Halk Masallarının Biçim Bilimi*'ne yönelik eleştiriler yaparak sağlamlaştırmıştır. 'Structure and Form: Reflections on a Work by Vladimir Propp' (Yapı ve Biçim: Vladimir Propp'un Yaptığı Çalışma Üzerine Düşünceler) adlı bir bölümde Lévi-Strauss Propp'un çalıştığı masalları 'kısır bir morfoloji' seviyesine indirdiğini iddia etmiştir. Lévi-Strauss'un 1973 yılında eriştiği fikirlere göre, bundan dolayı yapısalcılık kültürel artefaktların hem derin yapısı hem de somut yüzeydeki içeriği ile ilgilenmek, onlar üzerine konuşmak zorundadır:

> Biçimcilik kendi objesini yok ediyor. Propp ile gerçeğin içinde bir tek hikâyenin yattığı keşfedildi. Bundan sonra, problemin açıklamasının yalnızca yeri değiştirildi. Hikâyenin ne olduğunu biliyoruz ancak deneyimin önümüze koyduğu model, bir hikâye değil ama çok sayıda somut hikâye, bunları nasıl sınıflandıracağımızı artık bilmiyoruz. Biçimcilik

(36) A.g.e., s. 328.

öncesinde bu hikâyelerin ortak noktasının ne olduğunun kesinlikle farkındaydık. Biçimcilikten beri nasıl farklılaştıklarıyla ilgili herhangi bir araçtan yoksun kaldık. Biri somuttan soyuta geçti ama artık soyuttan somuta geçemiyor.[37]

Burada Lévi-Strauss somut hikâyelerin ana zıtlıkların temellerini nasıl oluşturduğunu anlamak için gerekenleri tartışmak üzere yapısal bir konumu post yapısal bir konum için terk etmiştir. 1973'te Lévi-Strauss Lacan, Derrrida ve Barthes'ın post-yapısalcı teorilerinden fazlasıyla etkilenmeye başlamıştır ve onun çoğulculukla ilgili kaygısı 1960'ların sonlarında Fransa'daki yapısalcılıktan post-yapısalcılığa genel dönüş ile alakalı olmalıdır. Lévi-Strauss aynı zamanda sonunda teorik konumların bir gerçekliğin doğru ya da objektif bir yorumundansa, yalnızca söylemsel kurgunun formları olduğu post-yapısalcı anlayışı benimsemiştir. Lévi-Strauss'un yapısalcılık için kabul ettiği bilimsel ve özcü emellerle çatışan böyle bir yaklaşım, aynı zamanda ampirik analizi geçersiz kılar, zira, o da söylemsel uygulamanın yalnızca bir başka formudur.

Lévi-Strauss'un teorisinin film çalışmalarına uygulanışı genelde hem yapısalcı hem de post-yapısalcı antropoloğun düşüncesini özetlemiştir. *Signs and Meanings in the Cinema (Sinemada Göstergeler ve Anlam)* adlı eserinde Peter Wollen Lévi-Strauss'un 'kültür doğaya karşı' adlı temel karşıtlıklarından birini seçmiş, onu 'bahçe yabana karşı' olarak yeniden tanımlamış ve bunu John Ford'un *My Darling Clementine* (1954), *The Searchers* (1955) ve *The Man Who Shot Liberty Valance* (1960) adlı üç filminin analizine uygulamıştır. Wollen, Ford'un filmlerinin bahçe yabana karşı karşıtlığından ortaya çıkan karmaşık muhalefet sistemleri içerdiğini savunmuştur. Bu karşıtlıklar saban demiri kılıca karşı, Avrupalı Kızılderili'ye karşı, evli olan evli

(37) Lévi-Strauss, Claude, *Structural Anthropology İkinci Cilt* (Harmonds-worth: Penguin, 1977 [1973]), s. 133.

olmayana karşı, yerleşik göçebeye karşı ve uygar vahşiye karşı gibi karşıtlıkları içermekteydi. Wollen bu karşıtlıkların *My Darling Clementine* ve *The Man Who Shot Liberty Valance*'da büyük ölçüde çözülmesine rağmen, *The Searchers*'ta karmaşık, yer değiştirici ve muğlâk kaldığını söyleyerek tartışmasına devam etmiş ve Ford'un filmlerinin, özellikle de *The Searchers*'ın sınırlarını çizenin bu 'karşıtlıklar arasındaki yer değiştiren ilişkilerin zenginliği' olduğu sonucuna varmıştır.[38]

Her ne kadar Wollen'ın Lévi-Strauss'un görüşlerini kullanması *The Searchers* gibi filmlerin detaylı ve yararlı analizlerine yol açmışsa da yapısal metodolojinin karakteristik bazı problemlerini de sergilemiştir. Bu problemlerin en önemlisi, yapısalcılığın metinsel kavramlar ve ilişkiler arasındaki açık üzerine köprü kurmakta çektiği zorluk ve bu kavram ve ilişkileri ortaya çıkaran nedensel faktörleri sağlamaktaki güçlüktür. Örneğin, her ne kadar Wollen *The Searchers*'taki temel karşıtlığın 'bahçe yabana karşı' olduğunu savunsa da, 1950'lerin ortalarında Amerikan topluluğunu etkileyen sosyal çelişkilerin bu temel karşıtlığı nasıl ürettiğini tartışmamıştır.

Burada Wollen'ın yaklaşımı Lévi-Strauss'un düşüncesinin post-yapısalcı yönünden ziyade yapısalcı yanından etkilenmiştir ve her ne kadar bir metni 'soyut ve yoksullaşmış' bir yapıya indirgemek için onu analiz etmemek gerektiğini söylerken Lévi-Strauss'a atıfta bulunsa da, analizi Lévi-Strauss'un görüşlerindeki evrenselci eğilimleri yansıtmaktadır.[39] *The Searchers*'ı tarihselleştirmektense Wollen, bahçe ve yaban arasındaki karşıtlığın 'sayısız roman, broşür, konuşma ve dergide yayınlanan hikâyede tekrar tekrar ortaya çıkarak Amerikan düşünce ve edebiyatına egemen olduğunu' ve bundan dolayı bu karşıtlığın *The Searchers*'taki temel karşıtlık olduğunu savunmuştur.[40] Bu, Wol-

(38) Wollen, Peter, *Signs and Meaning in the Cinema* (Londra: BFI/Secker&Warburg, 1969), s. 102.
(39) A.g.e., s. 93.
(40) A.g.e., s. 96.

len'a bahçe ve yaban arasındaki muhalefetin 1950'lerde Amerikan toplumunu nasıl etkilediğini açıklama girişimlerini engelleme iznini verir. Analizi bu nedenle tarihçiliği kullanışı açısında sınırlıdır (soyut ve yoksullaştırılmış) ve evrensel bir söylemsel nedensellik kavramına dayanmaktadır.

Wollen'ın yaklaşımı, tanımlamayı etkin bir açıklamaya bağlama sürecinde yapısalcı metodolojinin yaşadığı güçlüğü gösterir, bu güçlük üzerinde düşünülen *The Searchers* filmine dair Levi-Straussçu metodolojiyi uygulamak için bir başka girişim yapıldığında daha da açık hale gelir. Wollen'dan farklı olarak, Brian Henderson *The Searchers* filmini ırksal entegrasyon meseleleri üzerine oluşan kaygılara dair bir bağlamın içine filmi yerleştirerek *The Searchers*'ı tarihselleştirmeye çalışmıştır. Bu kaygılar, Henderson'ın iddiasına göre, 1950'liler boyunca (özellikle ortalarında) Amerika'da çok yaygındı. Henderson şunu ileri sürer, *The Searchers* akrabalık, ırk, evlilik ve ırkların birbirine karışması (özellikle beyazlarla zencilerin melezleşmesi) gibi sorunlarla esasında ilgilenmektedir, ona göre filmdeki temel çatışan karşıtlık ise 'bahçenin yabana olan karşıtlığı' değil, aksine 'kan bağıyla akrabalık' ile 'evlat edinme ile oluşan akrabalık' arasındadır.[41]

Henderson iddiasında bir adım daha atar ve *The Searchers* filminin ırksal entegrasyonun sonuçları ve baskılarına karşı kan akrabalığının saflığını korumak ihtiyacı arasındaki toplumsal çıkmazı keşfetmektedir, bunu yaparken *The Searchers* aynı zamanda örneğin ensest tabusunu, kan bağlarını abartmak/küçümsemek ve aileler arasında evlilik için kız alıp verme hakkındaki kurallar gibi meseleler üzerinde de durmaktadır.[42] Henderson'a göre *The Searchers* filminin bize ulaşmasına aracı-

(41) Henderson, Brian, 'The Searchers: An American Dilemma', *Film Quarterly*, c. 34, n. 2 (Winter 1980/81), s. 19, Nichols, Bill (ed.), *Movies and Methods Volume II*'de yeniden basılmış (Berkeley, CA, Los Angeles, CA ve Londra: University of California Press, 1985), s. 444.
(42) A.g.e. (Nichols), s.434.

lık ettiği toplumsal çelişki çok ırklı bir toplumun kabulü ya da reddidir. Henderson şunu ileri sürer, film bu çelişkiyi entegrasyonun nedeni olarak gösterir ve bunu en üst noktaya çıkararak bu çelişkiyi çözer, aynı zamanda bu nedenin beraberinde getirdiği tehlikeleri ve sorunları sergiler, ortaya çıkarır.[43]

Henderson *The Searchers* filminin analizine Wollen'ın yaptığından çok daha fazla detayı katmasına rağmen, bu detaylar hala belirsiz ve ikna edicilikten uzak olmaya devam etmektedir. Bunun nedeni büyük oranda Henderson'ın kendi iddiasını desteklemek için hiçbir ampirik kanıt sunmamasıdır, *The Searchers* filmindeki çatışmaların ırksal entegrasyon ile ırksal ayrım üzerine olan toplumsal kaygıların oluşturduğu bağlamdan etkilendiğini iddia eder, ama bunun asıl vaka olduğunu sadece varsayar. 1950'ler boyunca Amerika'da vuku bulan ırksal entegrasyon üzerine olan tartışmalardan *The Searchers* filmi etkilenmiş ya da etkilenmemiş olabilir, ama Henderson'un yapısalcı yaklaşımı şunu kesinlikle açığa çıkarır: vakanın bu mu yoksa öteki mi olduğunu ispat edememektedir.

Üstelik Henderson, Wollen'ın benimsediği daha az tarihselleştirilmiş modelin ötesine geçmesine rağmen, Wollen gibi, Henderson da büyük oranda Lévi-Strauss'un ilkel mitleri analiz etmesinden türetilmiş birbiriyle çatışan bir ilişkiyi önermektedir. Bununla birlikte, ilkel bir Amerindian kabilesi ile 1950'lerin Amerikası gibi böylesine büyük oranda farklı kültürler içinde niçin aynı çatışan karşıtlığın bulunduğuna dair hiçbir açıklamayı bize sunmazlar, bundan çıkarılacak tek sonuç şu olabilir: Wollen ve Henderson'un her ikisi insan doğasına dair örtük, evrenselci bir kavrayışa güvenmektedir. Ne Wollen ne de Henderson bu terimi kullanmamasına rağmen, böylesi bir kavrayış, doğal olarak Levi Straussçu kavramsallaştırmayı nihai aşamada kabul etmeye onları götürecektir: *The Searchers* gibi bir filmde

(43) A.g.e., s. 447

bulunan çatışmalı karşıtlıklar güncel olarak 'ruhun mimarisini' temsil eder.

Belki de sinemanın analizine yönelik yapısalcı ve semiyotik metodolojiyi uygulamak için en sistematik girişim Christian Metz tarafından *Essais sur la signification au cinéma* (*Film Language*, Film Dili, 1968) adlı eserinde gerçekleştirilmiştir. Metz'in bu denemelerindeki kaygıları onu erken Rus biçimci geleneklerine ve Lévi-Straussçu yapısalcılığa götürmektedir. Kitabında sinema sanatı hakkında özgül olarak 'sinemasal' olanın yerleştirilmesi, oturtulması ile esasında ilgilenmektedir: ve temel birimlerin derin yapıları ile onların bir araya gelme ilkelerini açığa çıkarmaya çalışır, bunlar ise bütün filmlerin söylemek istediklerini anlaşılır hale getirir. Saussure'ün yaptığı yeni bir bilim olarak semiyolojinin geliştirilmesi ile ilgili çağrısını takip eden Metz şunu ummaktaydı: film dilinin titiz ve sistematik bir sınıflandırması için temelleri onun çalışması atabilir.

Metz'in ilkesel olarak ulaştığı sonuç, dilbilimsel yöntembilim sinemaya direkt olarak uygulanamaz çünkü sinema, dilin sahip olduğu gibi ayrık bir sesbirimsel öğelerin (phonemic units) farklı bir gövdesine sahip değildir. Dilde kırka kadar sesbirimin oluşturduğu grup (alfabedeki harfler, phonemes), neredeyse sınırsız sayıda anlamlı birimleri ya biçimbirimleri (morphemes) yapmak için yeniden birleştirilir. Bununla birlikte, Metz şunu da ileri sürer: Film imgeleri bu yolla parçalarına ayrılamaz çünkü dilden farklı olarak imgeler temsil ettikleri nesneyle çok yakından ilişkilidirler. Bunun ardından şu anlam çıkar: Sinema dilin bir türünden oluşmasına rağmen, insan o dil içinde konvansiyonlar, temel birimler ve söz konusu birimlerin birleşmesi için kurallar oluşturabilir, dilbilimsel anlamda sinema bir langue'a sahip olamaz.[44]

---

(44) Metz, Christian, *Esssais sur la signification au cinéma* (Paris: Editions Klincksieck, 1974); *Film Language: A Semiotics of the Cinema* (New York: Oxford University Press, 1974), s. 93.

Metz'in buradaki derin yapılarla ilgili yaklaşımı Roland Barthes ve Lévi-Strauss'un çalışmalarında zaten açık halde olan post-yapısalcı dönüşten etkilenmiştir, aynı zamanda 1968 Mayıs'ındaki olayların ardından ortaya çıkan biçimciliğe, temelciliğe ve otoriteryenciliğe karşı genel tepkiden de etkilenmiştir. Bununla birlikte Metz, André Bazin tarafından geliştirilmiş olan sinemasal gerçekçilik teorisinden de etkilenmiştir. Bazin'in etkisi altındaki Metz, pozitif terimler içermeyen ilişkisel farklılıklara dair bir sistem olarak yapıyı kavrayan Saussürcü yaklaşımı da reddetmiştir. Tartışmayı şunu iddia ederek sürdürür: Sinemasal temsiller, saf olarak sembolik olandan başka olan yollarla gerçekliğe karşılık gelmekte olduğu hakikatinden, sinemanın can verdiği 'gerçekliğin izlenimi' doğmaktadır.[45] Psikolojideki sinemasal gerçekçilik Metz'in yaklaşımına zemin sağlamaktadır, yoksa Bazin'in yaptığı gibi fenomenoloji ile Katolik Varoluşçuluğunun bir sentezi yoluyla yapmaz bunu. Bununla birlikte, 'gerçekliğin izlenimi' hem filmin aracında merkezi bir yet tutar hem de sinemasal deneyimin negatif bir yönünden daha çok pozitif yönünü oluşturur.

Metz, filmi izlerken izleyicinin 'bütünüyle duygusal olarak katıldığı, algısal ve entelektüel etkinliğini gerektiren gerçekliğin aktarılmasını' başarmaktadır, söz konusu bu etkinlik yalnızca filmin seyredilmesi 'gerçekliğin seyredilmesine' benzerse, ancak o zaman anlamlı bir varlık kazanabilir, oluşabilir.[46] Metz, iddiasına şu şekilde devam eder: Bir film yeterince 'gerçekliğin seyredildiği' hissini yaratamıyorsa, buna benzemiyorsa, seyircilik tam doygunluğa ulaşamaz, devre tamamlanmayacaktır. Diğer post-yapısalcı teorisyenlerin aksine, Metz, "izleyici, sinemada gerçeklik izlenimi yaratılarak aldatılmaktadır" tezini kabul etmez, şunu iddia eder, bunun yerine film imgesinin algısal gerçekliğe yakın olması kesinlikle izleyicinin 'gerçekliğin taşınması'na daha aktif ve iradi olarak katılmasını etkilemektedir:

(45) A.g.e., s. 6.
(46) A.g.e., s. 12.

> Kısacası, filmin sırrı şudur, sinema kendi imgeleri içinde gerçekliğin bir hayli yüksek düzeyini seyircide uyandırmaktadır, bunlar ise, esasında imgeler olarak algılanırlar. Zayıf imgeler, imgelerin gerçeklik olarak varsayılması için imgelem dünyasını yeterince canlı tutamazlar.[47]

Metz'in ulaştığı hüküm şudur, izleyicinin ideolojik olarak ya da psikolojik olarak yanlış yönlendirilmesi zorunlu değildir ya da belirli bir konumu benimsemeye zorunlu olarak sürüklenmez. Sinema sanatının gerçeklik izlenimi ile şu inanca dayanır: Film, estetik bir araç olarak gerçeklikten farklı olan belirli karakteristiklere sahiptir, bunun idrak edilmesi ile izleyici film ile gerçeklik arasında ayrım yapabilir. Böylesine karakteristik yönler arasında en öne çıkan filmin anlatıdan oluşmasıdır. Ve Metz şunu iddia eder, anlatının sorunları ile yüzleşme sürecinde, sinema aynı zamanda 'özgül ifade etme süreçlerinden oluşan bir bütünlük'[48] içinde evrim geçirmiştir. Metz için, film esasında bir dildir, çünkü filmin portresini yaptığı olaylar üzerinde bir anlatı mantığını yansıtmaktadır, kendi büyük sentagmatik yapısı içinde Metz söz konusu bu mantığı tanımlamak için yola çıkmıştır. Büyük sentagmatikin temel birimlerinin –bu da 'özerk çekimdir' ve söz konusu çekimlerin– birleştirilmeleri yoluyla yedi farklı sistemi yerleşik hale getirdi, Metz bunlara da sentagma (dizimler) adını vermektedir, işte bunlar aracılığıyla 'film hikayesini anlatabilmektedir' [49]

Metz'in sinemanın anlatı dilini kategorileştirme çabası, ürettiği anlatı kategorilerinin çoğunlukla pratikte uygulanması zor olduğu gerçeğinden yola çıkarak eleştirilebilir ve eleştirilmiştir. Örneğin, bir filmin bir sekansı *grande syntagmatique*'teki bir dizi kategori ile ilişkilendirilebilir veya hiçbiriyle ilişkilendirilemez. Uygulamalarda, Metz'in *grande syntagmatique*'i onun öyle oldu-

(47) A.g.e., s. 14.
(48) A.g.e., s. 95.
(49) Cook, Pam (ed.), *The Cinema Book* (London: BFI ,1990), s. 229.

ğunu iddia ettiği sinema dilinin sistematik analizinden çok daha azını başarabildiği ispatlanmıştır, daha çok taksonomik (sınıflandırıcı) kategorilerin göreli olarak rastlantısal bir toplamını elde etmiştir. Metz'in sistemi de yapısalcılığın bilindik sorunu indirgemecilikten nasibini almıştır. Semiyotik analizin sinemaya uygulanışının yananlam yerine düzanlam seviyesinden başlaması gerektiğini savunurken, Metz daha sonraki çalışmalara katı (sağlam) bir teorik temel hazırlamayı ummuştu. Ne var ki nihai sonuç şudur, onun sistemi, ondan önceki Propp ve Lévi-Strauss'ta olduğu gibi, filmin karmaşıklığını, 'sentagmayı paranteze alma', 'kronolojik olmayan sentagma' ve 'sıradan sekans' gibi bir dizi biçimsel kategorilere indirgemekle sonuçlanmıştır.[50]

1970'ler boyunca Metz'in metodolojisi ile ilgili bir dizi eleştirinin ortaya çıkmasına yol açmasına rağmen, bu problemler asla böylesi bir eleştirinin ilkesel kaynağına dönüşemediler. Hakikaten, söz konusu esas kaynak Metz'in hem devraldığı hem de ödün verdiği Bazinci mirastı, kendi yapısalcı sinema teorisini onun üzerine inşa etmişti. Metz şuna inanıyordu, gerçekçi metin aktif ve katılımcı seyirciliğin önünü açıyordu ve sinema dili gerçekçi anlatısal form ile ulaştığı başarının doruğuna çıkıyordu. 'Abartılı avangart bir metinle kaplanmış sebepsizliğin çığı ve heterojen perküsyonların olduğu bir arka plana dayanmış anarşik görselleriyle' anti-gerçekçi veya 'deneysel' film yapım formlarını açık bir dille eleştirmiştir.[51] Bununla birlikte, böylesi bildirimler ve iddialar post-yapısalcı düşüncenin bütününde uzlaştıkları 1) seyirci, anlatı tarafından belirli bir konuma yerleştirilmiş olarak görülür ve 2) bu anlatı içinde gerçekçilik sinemanın en tepkisel ve gerici formu olarak düşünülmelidir şeklinde netleştirilebilecek toplu yaklaşımında gerçekçilik radikal olarak yerin dibine batırılır.

(50) Metz, a.g.e., s. 146.
(51) A.g.e., s. 225.

Bundan dolayı, Metz'in gerçekçi sinemanın şampiyonluğunu ilan etmesi, *grande syntagmatique* ile ilişkili olan teknik bir problemle sınırlı bir şey değildi, ki bu eser nedeniyle film teorisinde 1970'lerin sonlarında Metz giderek marjinal birisi olmaya başladı. Onun 'modern sinemanın' 'son derece anlaşılabilir' olması gerektiği ve 'anlatının çöküşünden/bozulmasından' tamamen uzak olması gerektiğine dair görüşü, Antonioni'nin *Il Grido*'su (Çığlık, *The Outcry*, 1959) ve Fellini'nin *Otto e mezzo*'su (Sekiz Buçuk, *Eight and a Half*, 1963) gibi filmlerle tanımlanan yeni gerçekçi anlatı sineması 1960'lar ve 1970'lerde ortaya çıkarken, gerçekçilik-karşıtı, yapı sökücü ve post-yapısalcı sinemanın şampiyonları için kabul edilemez bulunuyordu.[52]

Propp, Lévi-Strauss, Metz, Wollen ve diğerlerinin çalışmaları yapısalcılığın meyilli olduğu bir dizi temel teorik yetersizlikleri göstermektedir. Öncelikle, sıklıkla kullanılan yapı kavramı 'yapı'nın sanki duyarlı bir varlıkmışçasına kendi özerkliği ve iradesi olduğunu ifade ediyormuş gibi görünür. Yapıya dair bu kavramlaştırmanın felsefi olarak savunulması zordur, zira varlık kavramıyla ilgili ispat edilemeyen metafizik bir kavrama dayanır. Ek olarak, böylesi yapılar tam, birleşik sistemlerdir gibi o ön kabulün beraberinde getirdiği fikir, onların hakikatte hiç de birleşik olmadıkları olasılığını ortadan kaldırmaktadır. Derin yapının özerk ve birleşik olduğu düşüncesi yapısalcılığa deterministçi (belirlenimci) bir boyut da kazandırır. Derin yapılar bireylere baskın gibi görünür, bireyler içinde bulundukları toplumsal süreçleri kontrol edemezler, bu da şu anlama gelir, bundan dolayı yapısalcılık içinde 'determinizme ilişkin gizli bir metafizik bağlılık' vardır.[53]

Yapısalcı analiz aynı zamanda değerlendirmeci eleştirinin aksine, betimleyici olanın üretimiyle sonuçlanma eğilimindedir, karmaşık estetik nesneleri formel bir kategoriler iskeletine in-

(52) A.g.e., s. 227
(53) Sim, Hanfling'de, a.g.e., s. 416.

dirger. Böylesi analizlerden çıkartılan nihai sonuçlar sık sık dünyevi ve bayağıdır. Örneğin, zaten yukarıda değindiğimiz gibi, *The Searchers* hakkında Wollen'ın başlıca ulaştığı sonuç şuydu: filmdeki 'antinomiler arasındaki ilişkilerin kayması o kadar zenginlik içerir ki' bunlar filmi My Darling Clementine ya da The Man Who Shot Liberty Valance filmlerinden daha üstün yapar.[54] Yine de bu tip sonuçlar sinema tarihindeki en önemli filmlerden biri hakkında çok az şey söylemektedir. Yapısalcı metodoloji ile ilgili son iki problem de ampirik delillere karşı teorik modelleri empoze etme eğilimi ve seyirci tepkisini açıklamaktaki yetersizliktir. Bu son iki zorluk yapısalcılığın tecrit edilmiş, kendi sınırlarının dışında kalanları görmemezlikten gelen bir entelektüel gelenek olarak suçlanmasına yol açmıştır. Bu itham, bir grup antropoloğun Lévi-Strauss'un çalışmalarının sınırlarını göstermeyi amaçlayarak yaptıkları çalışmalar, daha sonraları ise Metz'in *Essais sur la signification au cinéma*'sında daha dar bir entelektüel odakla kendini sınırlamayı benimsemesi ile pekişmiştir.[55]

Böylesine değişik sorunlar ve teorik güçlükler post-yapısalcılığın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Post-yapısalcı teorisyenler, yapısalcılığın otoriter-yanlısı görünen özellikleri olarak düşündükleri yönlerini reddettiler, onun yerine teorik olarak özenli ve Saussure geleneğine çok şey borçlu olan daha çoğulcu bir model oluşturmaya çalıştılar. Örneğin Claude Lévi-Strauss'un 1973'te post-yapısalcı bir pozisyonu benimsemesinin ardından, Roland Barthes *S/Z* (1974) adlı kitabında daha az özcü bir yapısalcı analizi oluşturmaya çalıştı. Burada, Balzac'ın *Sarrasine* (1830) adlı kitabını analiz ederek, Barthes, bölünmez varsayılan bir metnin, tek bir yaklaşıma dayanan, tanımlayıcı, derin

(54) Wollen (1969), a.g.e., s. 102.

(55) Metz'in yararlandığı yayınlanmış çalışmalar neredeyse tamamen Fransız ve merkez Avrupa'sı yazarlarından alınmıştır ve diğer yerlerdeki yayınlanmış çalışmalara az atıfta bulunulmuştur.

yapının aksine nasıl birtakım farklı temel kodlarla çözümlenebileceğini göstermeye çalışmıştır.

Barthes'ın *S/Z*'daki yaklaşımı, tüm metinlerin birden çok okumasının mümkün olmasına karşın, yalnızca bazı metinlerin bu potansiyeli gerçekleştirme becerisine sahip olduğu fikrine dayanmaktadır. Barthes bu tip metinlere ***yazılabilir*** (writerly) demiş ve bunların ***okunabilir*** (readerly), okuru yaratıcı bir şekilde anlam çıkarmaktansa anlamı pasifçe sindirmeye teşvik eden metinlerden üstün olduğunu savunmuştur. *S/Z* adlı eserinde Barthes *Sarrasine* adlı romanına yapı-sökümcü analizi uyguladı, amacı romanın ürettiği gerçekçilik yanılsamasının ve tamlık etkisinin nasıl beş büyük kodun karşılıklı oyunuyla yapay olarak üretildiğini göstermekti: 'gizemli', 'eylem', 'göndergeli (referansa dayalı)', 'semic(anlama dayalı)' ve 'sembolik' kodlar. Daha sonra *Sarrasine* adlı romanı daha çok *yazılabilir* ve daha az birleşik bir metin haline getirmek için bu kodların nasıl değiştirilebileceğini göstermiştir.[56]

Bununla birlikte, *S/Z* anlamlandırmaya dair post-yapısalcı kavrayışın etkisini göstermesine rağmen, aynı zamanda yapısalcı geleneğin etkisinin devam ettiğini de göstermektedir. Örneğin Barthes'ın yazarın öne çıktığı metinlere dair tanımı, 'kodlamanın daha büyük bir karmaşıklığı' olarak gösteren yaklaşımı, yapısalcılar tarafından sıklıkla kullanılan niceleyici, teknik dilin yankılarını taşımaktadır. Beş temel kodun tüm metin anlatılarının temelini oluşturduğu düşüncesi, yapısalcılığın derin, belirleyici yapıların varlığına olan yapısalcı inanç üzerine bir varyasyondan çok az farklılık gösterir. Barthes'ın kodları Propp'un fonksiyonlarından, Metz'in sentagmalarından (dizimleri) ya da Lévi-Strauss'un ikili karşıtlıklarından çok daha gevşek tanımlanmış olmasına rağmen, bizzat bu özelliklerinden dolayı nihai analizde post-yapısalcı bir yaklaşıma muhalif gibi, daha çok yapısalcılıkla ilişkilendirilebilir.

(56) Barthes, Roland, *S/Z* (New York: Hill and Wang, 1974), s. 16-20.

Bununla birlikte, Barthes'ın görüşlerinin diğer yüzleri kolayca post yapısalcı olarak tanımlanabilir ve bunlardan biri onun 'yazarın ölümü' kavramıdır.[57] Bu kavram bile mantıksal olarak yapısalcı önsel-eğilim, kaygı ve öncüllerden türetilmiştir. Lévi-Strauss zaten şu tezi bir teorem olarak saptamıştır: Mitlerin gerçek 'yazarları' bilinçdışı zihinsel ve toplumsal söylemlerdir ve böylesi özerk söyleme dayanan ve gittikçe çatallanan yapılar bir bireyin ona aracılık etmesi kavramına çok fazla ihtiyaç duymazlar. Yazarın ölümü düşüncesi, hem yapısalcı hem de post-yapısalcı gelenekler içinde bulunabilecek referans ve tarihsel nedenselliğe dair meseleler üzerinde düşünme eksikliğini pekiştirmiştir. Bu yönelim *The Searchers* filmini bir bağlama yerleştirmeye yönelik değişik girişimler boyunca ortaya çıkan güçlükleri tartışırken zaten görünür ve açık hale gelmiştir. Yine de Barthes, yazılabilir (yazarın kimliğinin belli olduğu) metinleri 'gösterilenlerin yapısı değil, gösterenler galaksisi' olarak tanımlarken, bu yaklaşımı bir adım daha öteye götüre·ek nedensellik ve referansa taşımaktadır.[58] Barthes'ın buradaki pozisyonu kesinlikle post yapısalcıdır ve eleştirmenin metin üzerinde nihai bir yorum dayatan bir 'bilgi söylevi' (yaratıcı yazarın belirleyici olmasından ilham almaya sırtını dayamak da bunların arasındadır) sunmaya çalışmaması gerektiği hükmüne dayanmaktadır ki bu tavır metin üzerinde nihai bir yorum yapılabileceği düşüncesini dayatmaktadır.[59]

Barthes'ın *S/Z* eserinde varolan metodoloji film incelemelerinde-Lévi-Straussçu ve Proppçu yapısalcılığın kullanıldığı durumlara göre daha az kullanılmıştır, muhtemelen bunun nedeni şudur: Bu kitapta Barthes'ın benimsediği bir hayli spekülatif ve konunun dışına taşan yaklaşımı (dağıtıcı yaklaşımı) Propp ve Levi-Strauss'un eserlerindeki duruma göre kesin bir uygulama

---

(57) Barthes, Roland, *Image-Music-Text* (Londra: Fontana, 1977), s. 148.
(58) Barthes (1974), a.g.e., s. 5.
(59) A.g.e., s. 13.

yapmaya çok yatkın ve üretken değildir. Barthes'ın en özlü ve esaslı uygulamalarından birisi Julia Lesage'ın 1976'da yazdığı Jean Renoir'ın *La Règle du jeu* (Oyunun Kuralı, The Rules of the Game, 1939) filminin analizinde bulunabilir. Bununla birlikte, Lesage *La Règle du jeu*'nün takdir edilecek düzeyde detaylı bir analizini yapmış olmasına rağmen, onun ulaştığı sonuçların pek çoğuna Barthes'ın metodolojisine başvurmadan da ulaşabilirdik. Bunun nedeni kısmen, Barthes'ın beş kodu kendi içinde o kadar gevşek formüle edilmişlerdir ki son kertede bu beş kod ancak bir hayli öznel eleştirel yargılama ile düzeyini kullanarak uygulanabilir. Ne yazık ki, bu Barthes'ın 1966'da yazdığı 'Introduction to the Structural Analysis of Narratives' (Anlatıların Yapısal Analizine Giriş) adlı çalışmasında karşı çıkmak için kendisinin daha 'titiz' yapısalcı yaklaşımı benimsediği dönemde ilk önce formüle ettiği *explication de texte*'ine (metnin izahı) yaklaşımına (kesinlikle) karşılık gelmektedir.[60]

Bunlara ek olarak, Lesage'ın Barthes'a referans veren ve sembolik kodlarını kullanırken, teoride *Oyunun Kuralı* filminin içeriğini filmin tarihsel bağlamı ile ilişki içinde tartışmasını mümkün kılmasına rağmen, bu gerçekte ortaya çıkan metinde görünür hale gelmez. *La Règle du jeu*'nün 1939'da, yani Halk Cephesinin bitişinden ve savaşın patlak vermeye yüz tuttuğu sıralarda yapılmış olduğu gerçeği, işbirliğine yapılan vurgu, faşizm tehdidi ve siyasal etkinliklerin içinde doğrudan yer alan bir yönetmen tarafından yapıldığı gibi gerçek ve somut olgular, son aşamada Lesage'ın Barthesçı analizinin içine yerleştirilemez. Örneğin, Lesage *La Règle du jeu*'nün karakterlerini nasıl iktidar ve toplumsal sınıf ilişkileri içinde yer aldıklarını tartışmış olmasına rağmen, bir metnin "gösterilenlerin yapısı değil gösterenlerin galaksisi' olduğu hükmü, en azından Wollen ve Fell'in uğraştıkları referans ve yazarlığa dair sorunları Lesage'ın da marjinalleştirmesine neden olmuştur.

(60) Barthes, Roland, 'Introduction to the Structural Analysis of Narratives', *Communications*, 8 (1966)

Böyle bir geri duruş kasti olarak yapılmıştır elbette, çünkü Lesage Barthes'ın şu tavsiyesine uyar: Eleştirmen 'metni aşırı derecede bir yapı içine oturtmamalıdır ve metni kapatmamalıdır.[61] Bir metnin yayılması, bir konudan öbürüne geçmesi ve metinler arası nedensellik üzerine yapılan Barthesçı vurgu Renoir'nın ve filme diğer katkıda bulunan insanların rolünü Lesage'ın makalesinde açıklanmamış bir halde bırakır. Barthes'ın 'yazarın ölümü' ve 'okurun doğuşu' kavramları Lesage'ın *Oyunun Kuralı* içindeki gittikçe dağılan örnekler üzerinde yoğunlaşmasına neden olurken, denemenin bütün akışı boyunca Renoir'ın adına yalnızca bir kez atıfta bulunulur, bu de eleştirel olarak savunulması imkânsız bir durumdur.

Barthes'ın 'polisemi' ya da 'çok anlamlılık' dediği konu üzerine yaptığı vurgu kısmen Jacques Derrida'nın *L'écriture et la différance* (1967) kitabının bir okumasından türetilmiş olan *différance* kavramından etkilenmiştir ve Derrida'nın çalışmalarıyla yapısalcılık daha radikal bir post-yapısalcılığa dönüşmüştür. Post-Yapısalcılık bir hareket olarak yapısalcılıktan çok daha az tutarlı olmasına rağmen, post-yapısalcılık iktidar ve otoriteye dair hem 'baskın (dominant)' kurumsal ve hem de hakim ideolojik yapılara karşı çıkmak için duyulan gereksinimin bir parçası olarak geniş bir disiplinler aralığında ortaya çıktığı ileri sürülebilir; temelci, benliğe dair gerçekçi ya da hümanist kavrayışlar, akıl, niyetlilik (amaçlılık) ve bilgi. Bu mücadelenin içinde yer almış insanlar sık sık bir hayli siyasallaşmış yaklaşımları benimsemesine rağmen, diğerleri zaten yerleşik hale gelmiş olan siyasal ideolojilere ya da doğrudan parti ile siyasal etkinliklere katılmak fikriyle araları soğuk oldukları için, bir tür ütopik liberteryanizmi benimsediler. 1968 yılından günümüze post-yapısalcılık evrim geçirirken, bütün bu farklı yörüngelerden geçtiler, bazen de birbiriyle bağdaşmayan yörüngeler çizdiler, tutarsızlıklar yaşadılar.

---

(61) Barthes (1974), a.g.e., s. 13.

Jacques Derrida'nın post-yapısalcılığı, Saussurecu dilbilim, Kierkegaardçı varoluşçuluk ve Heideggerci fenomenolojinin bir bileşiminden türetilmiştir, özellikle Saussure'ün dilbilimsel işaretin keyfi olduğu (nedensel olmadığı) kavrayışından ve diğer işaretlerden farklılığı ile diğer işaretlerle olan ilişkisinin özelliğiyle yalnızca bir anlama sahip olabileceğine yaptığı vurgudan etkilenmiştir. İşaretlerin dışsal bir dünya ile ilişkisinden ziyade, söz konusu işaretlerin eklemlenerek birbirine bağlanması sürecinde anlam bulunduğunu ima eden bu konumun idealist ve rölativist olarak ima ettikleri sarih bir şekilde kanıtlanmıştır. Bununla birlikte Saussure'ün işaretlere dair teorisinde içkin olarak varolan saklı dilbilimsel solipsizm (tekbencilik) olmasına rağmen, Saussure kendi eserinin radikal olarak rölativist yorumuyla kedi yorumu arasına mesafe koymaya çabalamış olduğunu anlamak önemlidir, onun argümanında gösteren ile gösterilenin dilbilimsel işaret içinde birbirine karışması, anlamı 'pozitif' bir terim içinde sabitlemektedir, onun ardından dışsal dünya ile esaslı ve belirli bir ad almış olarak ilişkiye girmektedir.[62]

Saussure'ün dilbilimi, sesbirimsel gösterenin keyfi doğasına ve bir farklılıklar sistemindeki 'negatif' terim olarak gösterenin işlevi üzerine kurulmuştur. Bununla birlikte yukarıda tartışıldığı gibi, Saussure *işaretlerin kendilerinin keyfi olduğunu* iddia etmemiştir. Tıpkı gösteren gibi işaretlerin de aslında ayrıksı (differential) oldukları düşüncesi Derrida tarafından tutkuyla benimsenmiştir, Derrida'nın iddiasına göre, Saussure kendi teorik içgörülerini mantıksal sonuçlarına götürmekte başarısız olmuştur, çünkü dünya ve dil arasında keskin bir ayrımın olduğu bir konumu destekliyormuş gibi görünmek gibi bir sonuca ulaştı ve bundan korktu. Derrida, öte yandan, böylesi sonuçlardan korkmamış ve hatta böylesi bir ayrım yapmak için aşırı istekli olmuştur. Üstelik iddiasına şu şekilde devam eder, dilbilimsel anlamlandırma kendisinin dışında varolan bir şeye gönderme

(62) Saussure, a.g.e., s. 120-1.

yapmaktadır fikri, savunulamaz bir 'mevcut olma halinin metafiziğine' karşılık gelmektedir, söz konusu anlamlandırma hakikaten Sausure'ün dilbilimsel gösteren modelinde önerdiklerinden farklı bir biçime gitmektedir: 'Her kavram zorunlu olarak ve esasında bir zincir ya da sistem içinde kaydedilir, bu zincirin ya da sistemin içinde o kavram bir başkasına göndermede bulunur, yani diğer kavramlara, bu sistematik bir farklılıklar oyunu aracılığıyla olur.'[63]

De la grammatologie (1967) kitabında Derrida şunu iddia eder, dilbilimsel üretim süreci, gösterenler ve işaretlerin birbirlerine göndermede bulunduğu gösterenlerin sonsuz bir zincirinin fabrikasyon üretimiyle karakterize olan bir süreçtir.[64] Bunlara ek olarak, Bu sürüp giden gösterenlerin üretim süreci anlamlandırmayı başarmak için bir itki ile yönlendiriliyor gibi görünmesine rağmen, hakikatte, her bir 'gösterilen' aynı zamanda eş anlı olarak diğer bir gösterilenlerin gösterenidir, her bir 'gösterilen' bundan dolayı mutlak bir anlamlandırmayı başarmak için yetersiz kalır. Bu da şu anlama gelir, anlamlandırma elde edilmek, başarılmaktan ziyade her zaman ertelenmektedir, dilbilimsel iletişimi sürdüren ve onu daimi kılan sürekli ertelemeye yönelik bu eğilimdir ve gösterenlerin sonsuz zincirinin evrimini de ateşleyen de budur.

Erteleme ve farklılıkla ilgili bu fikirler, Derrida'nın *différance* kavramında ifadesini bulur. Bir kavram olarak *différance* Hegel ve Marx'ın tüm gelişmenin ardındaki itici güç olarak tanımladığı yadsıma (değilleme) kavramıyla biraz benzerlik taşımaktadır.[65] Bununla birlikte, Derrida, *différance*'ı yapının yapısalcı bir kavranışıyla bağlantı içinde kullanmaktadır, bu kavramın içinde dilbilimsel sistem anlamın sürekli ertelenmesi yo-

(63) Derrida, Jacques, *Speech and Phenomena* (Evanston, IL. Northwestern University Press, 1967), s. 140.
(64) Derrida, Jacques, *Of Grammatology* (Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1974), s. 50.
(65) Diyalektik materyalizmin daha detaylı analizleri için ikinci ve yedinci bölüme bakınız.

luyla kendini yeniden üreten özerk ve kendi kendini harekete geçiren, yönlendiren bir varlık olarak kavranır, anlaşılır. Tam da Hegel'de ve diyalektik materyalizmde olduğu gibi, diyalektik Roy Bhaskar'ın ortaya koyduğu haliyle 'özgürlüğün nabzıdır', Derrida için işte o nabız *différance*'tır.[66] Derrida aynı zamanda kendine atıfta bulunma ve 'aşkın gösterilenin yokluğunu' anmak için sonsuz bir gösterenler zinciri içinde anlamlandırmanın yetersizliği kavramını kullanmaktadır, anlamlandırmanın yetersizliğiyle 'nesnel' ya da 'doğru' açıklamayı kastetmektedir, anlamı tam kapamak girişimlerini de devre dışı bırakır.[67] Bu anlamlandırma modelinin Barthesçı bir argüman olan, bir metin 'gösterilenlerin bir yapısı değil, gösterenlerin galaksisidir' savına nasıl yol açtığını insan net bir şekilde görebilir ve yine Barthes ısrar eder, eleştirmen bir metni 'aşırı derecede yapılandırmamalıdır ...(ve) metni kapatmamalıdır'.[68]

Derrida'nın *différance'ı kavrayışı, hem* anlam ve hem de dil, işin doğrusunu söylemek gerekirse, yukarıda göndermede bulunduğumuz farklılık ve erteleme süreçlerine dayandırılır inancından beslenir, yazma edimi böylesi süreçleri ilkeye dair bir mesele olarak canlandırmanın yollarını arar hükmünden türetilmiştir. Derridacı metodoloji bundan dolayı hem pratikte hem de niyet olarak, karakter açısından yapı-sökücüdür, dahası hem kavramsal kategorileştirmeye dair yerleşik sistemlerin altını oymanın hem de onların kapanma sürecindeki 'temelsiz' girişimlerinin maskesini indirmenin yollarını arar. Derrida'nın 'tanı koyucu' metodunun temeli budur, orada analitik açıklamanın yollarını aramak yerine, kendisinin anlamlandırmaya dair beraberinde getirdiği kapanışla, Derrida, çağrışım, mecaz, cinas, ses yinelemesi vs. gibi araçları kullanarak anlamlandırma sürecini ertelemenin ve onu aralıksız yapmanın yollarını arar. *Disemina-*

---

(66) Bhaskar, Roy, *Dialectic: The Pulse of Freedom* (Londra: Verso, 1996).
(67) Derrida (1974), a.g.e., s. 50.
(68) Barthes (1974), a.g.e., s. 13.

tions (1972) adlı eserinde, Derrida bu yapı-sökücü modeli daha da ileri aşamaya geliştirmiş ve üretici bir varlık (tohum=the seed) olarak dilbilimsel işaretin anlaşılması için organik 'tohum' metaforunu kullanmıştır, o anlamı yayar, kendi içinde sabit hiçbir anlamı yoktur ve bundan dolayı da bir tanım içine sokulamaz.[69]

Derrida'nın felsefesinin temelinde o zaman bilgi 'sistemlerini' ilerletmenin reddedilmesi ya da temelciliğin (foundationalism) hiçbir türünü kabul etmemek yatar, bunlar anlamlandırmanın yayılmasını kesintiye uğratırlardı. Derrida şunu iddia eder, 'batılı felsefenin' tümü böylesi sistemlere dayanır, bunun arkasında hem anlamlandırma sürecinin bir yanlış anlaşılması hem de otoriteryen yargılama yetkisini elinde tutan uygulamaya yönelik kurumsallaşmış ön-eğilim (yatkınlık) vardır. Bununla uyum içinde, Derrida, kendisine ait herhangi bir sistem ya da metodu geliştirmeyi reddeder ve kendisinin yapı-sökücü gramatolojisinin bir yöntem değil, aksine varolan metodolojik sistemlerin ve kategorilerin yapı-sökümü için bir teknik olduğunda ısrar eder.[70]

Derrida'nın anlamlandırma ve temsile dair sorunlara yönelik tavrı açık bir biçimde gerçekçiliğin felsefik inkârından etkilenmiştir, bu inkâr yapısalcılığın, dilbilimci idealist geleneğin merkezinde durur, bu eğilimin Saussure ile değilse bile, Lévi-Strauss ile başladığı kesindir. Bu gelenek, temsil kavramına bağlılıktan sistemlerin işleyişine ve içsel tutarlılığına yönelik bir kaygıya doğru kayma ile kendini gösterir; bunun doğal olarak ulaşacağı sonuç gerçekçilikten bütün bilgimizin zihne-bağımlı olduğu konumuna doğru bir kaymanın ortaya çıkmasıdır. Nitekim Derrida'nın içsellik kaygısı –gerçekliğe dair bizim bilgimizin zihne olan bağımlılığı ile– Nietzsche'nin nesnel akla yönelik Aydınlanmanın kavrayışını eleştirmesinden de etkilenmiştir.

(69) Passmore, John, *Recent Philosophers* (Londra: Duckworth, 1985), s. 31.
(70) Norris, Christopher, *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War* (Londra: Lawrence & Wishart, 1992), s. 37

Tam da Nietzsche'nin iddia ettiği gibi, hakikate, bilgiye ve akla dair kavramlar varolan entelektüel merak kümeleriyle ilişkilidir, Derridacı yapı-sökümü aynı zamanda böylesi kavramların belirlenmiş niteliklerini açığa çıkarmanın yollarını arar. Burada en hayati nokta şudur: Derridacı yapı-sökümcülük hakikaten analitik bir niyete sahip olduğunu ispat etmek ister, Derrida'nın tanısal yaklaşımı son evresinde kendi başına temelciliği (foundationalist) reddetmez ya da onu yok etmeye yönelmez, aksine doğruluk (hakikat), gerçeklik ve varlığa dair tikel temelci kavrayışların kültürel olarak nasıl belirlendiklerini incelerler.

Bunlara ek olarak, varolan normatif değerlere eleştirisini yaparken kullandığı yapı-sökümü –toplumsal güç ve çıkar ilişkilerinden etkilenen değerler, bundan dolayı en azından kısmen 'geçicidirler ve bitimlidirler'– Derrida aynı zamanda şunda ısrar eder, böylesi bir yapı-söküm sorgulamanın belirli akılcı süreçlerine saygı göstererek yol kat edebilir. Derrida, bundan dolayı, belirli bir türdeki temelciliği bize önermekte ve varsaymaktadır: İnsan, dikkatli gözlem, dengeli argüman, ayrıntılara dikkat ve benzerleri gibi rasyonel süreçlere dair 'vazgeçilmez güvenlik şeritleri' olarak adlandırdıklarına güven ihtiyacına dayanır. Bu da şu anlama gelir: yorum 'hiçbir yönde' gelişemez ve 'neredeyse hiçbir şeyi söylemek için kendine yetki veremez'.[71]

Öyleyse Derrida'nın düşüncesinin iki tanımlanabilir boyutu vardır. Bir yanda kurumlaşmış normların sosyal ve kültürel oluşumunu açığa çıkarmak üzerine yapılan post-yapısalcı vurgu vardır, bu bakımdan, Derrida, post yapısalcılığın genel parametreleri içinde çalışan kültürel bir rölativist olarak sınıflandırılabilir. Diğer yandan, Derrida 'doğruluk (hakikat), referans, yorumlayıcı bağlamların istikrarlılığı gibi kavramları tartışmaya açmadığını' dillendirmiştir.[72] Bunun anlamı şudur, onun felse-

(71) Derrida (1974), a.g.e., s. 158.
(72) Derrida, Jacques, 'Limited Inc abc', Supplement to Glyph 2 (Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1977), s. 150; Jackson, a.g.e., s. 290'da kaynak gösterilmiş.

fesi tamamen idealist olarak nitelenemez, aksine daha sonra tanımlayacağım üzere 'temsili gerçekçiliğin' bir örneği olarak nitelenebilir. Bununla birlikte, Derrida'nın temele ait kavramların kendilerini sorgulamayı reddetmesine rağmen, gösterenlerin sonsuz zincirinin kendine atıfta bulunması kavramı üzerine yaptığı vurgu, anlamın göreliliği üzerine yapılan vurgu ve eserindeki 'mevcut olanın bir metafiziğini' yapmayı reddetmesiyle birlikte alındığında: Jean Baudrilliard'ınki gibi post-modernist teorilerde, tekil bir konum olarak temelciliği reddeden tam boy bir idealizmin önünü açtı, işaret ve anlamın serbest bir oyununa ve 'sonsuz yaratma hazzına' dayanan eleştirel bir pratiğin tam anlamıyla onaylanmasının zeminin sağladı.[73]

Derrida'nın işaretler ve anlamın serbest bir oyunu olarak eleştirel pratik üzerine yaptığı vurgu, Geoffrey Hartman ve J. Hillis-Miller gibi edebiyat eleştirmenlerinin aralarında bulunduğu Amerikalı yapı-sökümcü hareket arasında da benimsenmiştir. Bu eleştirmenler Derridacı post-yapısalcılığı Saussurecu emir kipi (imperative) tarafından ima edilen mantıksal sonuçlara kadar götürdüler ve temelciliği reddeden bir yazı teorisini savundular, edebi 'teşhis'e dair yapı-sökümcü bir modeli benimsediler, 'metakritik' açıklamayı reddettiler ve tüm söylemleri eşit derecede geçerli retorik yapılar olarak kaale aldılar.[74] Bununla birlikte, burada bile Derrida'nın yazma ve yorumun 'kaçınılmaz bir güvenlik şeridi' (guardrail)' tarafından kısıtlanması gerektiği ve yazma ve yorumlamanın 'hiçbir şeyi söylemek için yetki veremeyeceği' konusundaki Derrida'nın ısrarı hala bir kaldıraç etkisine sahipti. Açık uçlu, liberteryen, üslup ile spekülasyona dair serbest bir oyun üzerine yaptıkları vurguyla Hartman ve Hillis-Miller'ın 'yaban yapı-sökümcülüğü' bir yanda, diğer yanda bu-

(73) Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism Linguistics and the Study of Literature* (Londra: Routledge and Kegan Paul, 1975), s. 248.
(74) Easthope, Anthony, *British Post-Structuralism Since 1968* (Londra: Routledge, 1991), s. 197

lunan Paul de Man gibi eleştirmenlerin daha titiz kavramsal akılcılığı arasında bir ayrım yapılabilir.[75]

Derrida'nın *différance'ı kavrayışında kendi köklerini bulan* post yapısalcılık biçimi, muhalif modellerin açıkça ilerlemesinden ziyade ironik (tanıdık) bilindik olanı garipsetmesi yoluyla otoriteryen ve normatif değerlerin yıkılmasına vurgu yapmaktadır. Bununla birlikte, Derrida'nın mirasının aksine, Amerika'daki somutlanış biçimlerinin çoğunda, doğrudan siyasal angajmanlarıyla bağlarını koparmıştır, Avrupalı post-yapısalcılığının diğer formları, alternatif sistemleri formülleştirmesiyle ve siyasal ve toplumsal angajmanların içinde yer almayla yerleşik normların eleştirisini birleştirmeye çalışmıştır.

Avrupalı post-yapısalcılıktaki bağlanmaya yönelik bu eğilim, otoriter toplumsal söylemlerin, kurumların ve pratiğin biçimlerinin hâkim güç gruplarının çıkarlarında yansıtıldığına ve böyle olmayan başka yapılar geliştirilebileceği inancında kendi felsefi kökenlerini bulur. Bununla birlikte, bu aktivist boyuta rağmen, Avrupalı post-yapısalcılık insan eyleminin deterministik (belirlenimci) kavrayışına -ki böylesi bir aktivizmin hiçbir zaman etkin sonuçlar üretemeyeceği fikriyle çelişmekteydi- bağlı kalmaya devam etmiştir. Bu eylemlerle yapılabileceklere dair bu kavrayış, tikel olanın genel tarafından belirlendiğini öncül olarak alan yapısalcı bir modelden türetilmiştir, çağdaş topluma uygulandığı zaman, bu model modern özneyi neredeyse tamamen manipülatif ve kurumsal güçler tarafından şekillendirilmiş gibi alan bir görüşe yol açmıştır. 1970'ler boyunca alternatif, post yapısalcı 'karşı kültürü' yerleştirmek için birçok girişimde bulunuldu, bunların hepsi insan özgürlüğünün olabilirliğine dair umutsuz bir döküm üzerinden şekillendi, bunlar ilerici eyleme dair teorileri inşa etmek için mücadele etti, hepsi eziyet haline

(75) Norris, Christopher, *Deconstructuon: Theory and Practice* (Londra ve New York: Routledge, 1988), s. 99.

gelen teorileştirme süreçlerinden sonra nihai aşamada kader ve olumsuzluk kayalarına saplanıp kaldılar.

İnsan örgütlülüğünün yapabileceklerine dair bu belirlenimci döküm, yapısalcı mirastan türemiş olmasına rağmen, aynı zamanda Sartrecı varoluşçuluğun o zamanki baskın entelektüel paradigmasına doğrudan muhalefet ederek Fransa'da gelişmiştir. Yapısalcılığın aksine varoluşçuluk insan eylemi ve seçimleri sorununa öncelik vermiş ve insan özgürlüğünün gerekliliğini ve mümkün olduğunu savunmuştur. Alman işgali sırasında geliştirilen varoluşçuluk şu öncüle dayanıyordu: Yalnızca böyle bir özgür bireysel seçimin onaylanmasıyla bireyselliğe zulmeden bir sisteme açıkça meydan okumanın araçları bize sunulabilir, *Being and Nothingness* (1943) (Varlık ve Yokluk (varlık ve hiçlik olarak bilinir)) adlı eserinde Sartre yalnızca 'özgür eylem' 'dünyanın şeklini değiştirme' gücüne sahip olabileceğini ileri sürmüştür.[76]

Savaş-sonrası dönemin hemen başlangıcında, soldaki entelektüellerin radikal olarak toplumun yeniden kurulabileceği umutlarının hala onları eğlendirdiği dönemde, varoluşçuluk içinde belirli bir amaca yönelik aktivizm üzerine yapılan vurgu daha özgür bir toplumun yaratılmasına yönelik insanlara mücadele edilebilir bir yol sunmak, inandırıcıymış gibi geliyordu. Sonuç olarak, Sartre'ın Simone de Beauvoir ve Maurice Merleau-Ponty ile birlikte kurduğu *Les Temps modernes* dergisinde, Sartre'ın varoluşçu kaygısı ile Marksist toplum teorisiyle bireysel özgürlüğü sentezlenmeye çalışan denemeler yapıldı.[77] Oysaki Sartre'ın Fransız Komünist Partisi ile olan ilişkisi her zaman gergindi, Sartre, *Search for a Method (1957) (Yöntem Arayışı)* ve *Critique of Dialectical Reason (Diyalektik Aklın Eleştirisi)* (1960) adlı eserlerinde Komünist Partinin çizgisinden, varoluşçu bir Marksizm teorisini geliştirmek için uzaklaştı, eylemin aracı rolüne ve

(76) Sartre, Jean-Paul, *Being and Nothingness* (Londra: Methuen and Co., 1969), s. 433.
(77) Poster, Mark, *Sartre's Marxism* (Londra: Pluto, 1979), s. 11.

eylemin kolektif mücadele ve toplumsal bağlamla ilişkisine odaklandı.

Sartre'ın varoluşçu Marksizm teorisi 1960 civarında ortaya çıkan 'batılı Marksizm'in' farklı versiyonlarından sadece birisiydi, bu teorik akıma François Lefebvre, Lucien Goldmann, Raymond Williams ve Frankfurt Okulunun üyeleri katkıda bulunmuştu. Batılı Marksizm Sovyet Marksizm'inin dogmatik otoriteryanizmine muhalefet ederek yükseldi ve daha liberal, esnek, hoşgörülü ya da Marksizm'in entelektüel olarak daha kabul edilebilir bir halini geliştirme çabalarını benimsedi. Bununla birlikte, film teorisini en çok etkileyen ve aynı zamanda Sartrecı varoluşçu-Marksizm'e doğrudan bir tepki olarak ortaya çıkan batılı Marksizm biçimi Louis Althusser tarafından geliştirilmiştir.

Düşünceleri yapısalcı ve post-yapısalcı ideoloji kavrayışlarından oldukça etkilenen Althusser için, Sartre'ın niyetliliğin gücüne (amaçlılık-intentionality) ve insan eylemine aracılık yapan birey-kuruma yaptığı vurgu kapitalist toplumun varlığını devam ettirmesi ve kitlesel olarak desteklenmesi durumunu yeterince açıklayacak zemini bize sağlamaz. Bununla uyum içinde, Althusser'in çalışmaları, daha soyut kurumsal güçler tarafından birey-kurumun nasıl belirlendiği ve şekillendirildiğine odaklanmaktadır, dahası egemen sınıfın (hükmeden elit sınıfın) çıkarları için öznenin nasıl manipüle edilerek işlerlik kazandığına ve bunun için kullandığı araçlara eğilmektedir. Jacques Lacan'ın psikanalitik teorilerinden etkilenen Althusser, egemen ideolojinin birey üzerinde nasıl bir kimlik türettiğini ve onun varlığının bir parçası haline getirdiğini, bireye daha istikrarlı bir toplumsal konum ve kişisel yönelim sağladığı için bireyin bunu kabul ettiğini ileri sürdü.[78]

(78) Althusser, Louis, *Lenin and Philosophy and Other Essays* (Londra: New Left Books, 1977a), s. 162.

Özne her ne kadar ideoloji tarafından konumlanmış ya da 'çağırılmış' olsa da, Althusser'in 'teorik pratik' olarak tanımladığı formlar ile angajmanı yoluyla birey kendisinin manipüle edildiğinin ayırtına varabilir, onu aşmak ya da ona karşı çıkmak çabasına girişebilir. Bununla uyum içinde, Althusser 'ideolojik' ve 'teorik' pratik arasında bir ayrım yapılması gerektiğini ileri sürdü, bu ayrım içinde ideolojik pratik temel açıdan araçsalcıdır, manipülatiftir ve yanılsamaya dayanır, teorik pratik ise kendi sınıf temelli kökenlerini ve işlevlerini açığa çıkarabilmek için egemen ideolojik formların yapı-sökümünü yapmakla ilgilenmektedir. Althusser'e göre teorik pratiğin en ileri formu tarihsel materyalizme ilişkin Marksist felsefedir, egemen güç ilişkilerini sergilemek için Althusser'in yaptığı girişimlere modellik yapan ve problematik (teorik sistem) sağlayan, bu felsefedir.

Althusserci Marksizm, birey üzerinde sistemin, parça üzerinde bütünün hâkimiyetini kabul eden genel yapısalcı eğilimden etkilenmiştir, bu etkilenme onun insan üzerine kurulu kavramlara dayanan Marksizm'in diğer 'hümanist' biçimleri yanında Varoluşçu Marksizm'i de reddetmesine götürdü. Bu konum aynı zamanda Althusser'in hem erken 'hümanist' hem de sonraki 'materyalist' Marx arasında bir ayrım yapmasına neden olmuştur, bu ayrıma dayanarak, 'sonraki' Marx'ın hümanist hezeyanların ötesine geçtiğini ve kapitalizmin kendisini nasıl yeniden ürettiğini inceleyen sistematik mekanizmalar üzerinde odaklandı. Althusser için, hümanist Marksizm kabul edilemez,-çünkü yeterince 'sistematik değildir', ve böylesi bir 'insana dair felsefik mitin' 'küllerine indirgenmesi' gerektiğinde ısrar etmiştir.[79]

Hümanist Marksizm'in, Sartrecı varoluşçuluğunun ve Marks'ın çalışmalarının çoğunun inkârını takiben, Althusser hâkim ideolojinin hem kendini yeniden ürettiği hem de bireysel öznelliği

(79) Althusser, Louis, *For Marx* (Londra: New Left Books, 1977b), s. 229.

belirlediği sistematik mekanizmaları tanımlamaya çalışmıştır. Bu onun 'devletin ideolojik aygıtları'na dair teorisi için bir temel sağladı: toplumsal kurumların işlevi sistemin çıkarları içinde özneyi toplumsallaştırmaktır. Althusser'e göre, eğitim ya da medya gibi devletin bir ideolojik aygıtında, 'son kertede egemen ideoloji gerçekleşir'.[80] Bununla birlikte, Althusser şu savı da ileri sürmüştür, 'baskılayıcı devlet aygıtları'nda (ordu, polis vb.) olduğu gibi egemen sınıf her şeyi kolayca kontrol edemediği için, devletin ideolojik aygıtı aynı zamanda mücadele ve isyanın ortaya çıkması için potansiyel bir alan sunar bize.

Althusser'in 'teorik pratik' kavramı için temel sağlayan devletin ideolojik aygıtının bu kavrayışına göre, teorik pratik içinde bireyler içinde yaşadıkları ve çalıştıkları kurumların ideolojik işlevlerini ve onlara hazırladıkları tuzakların sırlarını açığa çıkarabilir ve onlara karşı mücadele edebilirler.[81] Althusser'in özneye dair deterministik (belirlenimci) teoriye güvenmesine rağmen, (öznenin belirlendiğine dair teoriye itiraz etmemesine rağmen) Althusser bundan dolayı belirli bir aracılık kavrayışını önermektedir. Bununla birlikte, söz konusu tanım içinde, böylesi bir aracılığı uygulayabilme yeteneği teorik pratiğe dair uygun formlar içinde gerektiği gibi yetiştirilmiş olan insanlarla sınırlı kalacaktır, bu insanlar aldatılmış ve avutulmuş olarak kalmayan insanlardır.

Althusserci post yapısalcı Marksizm'in, pek çok eleştirmeni arasında özellikle İngiliz Marksist tarihçi E. P. Thompson'ın *The Poverty of Theory* (1978) (Teorinin Sefaleti) adlı kitabında 'burjuva seçkinci' ve 'idealist' olarak tanımlanarak eleştirilmiştir, özellikle seçkinci yaklaşımı Althusser'in sisteminde Thompson'a göre içkindir.[82] Thompson'ın seçkincilik suçlamasına bir yanıt olarak Althusser'in şu konuda ısrar etti: Yalnızca teorik pratis-

(80) Althusser, Louis, *Essays on Ideology* (Londra ve New York: Verso, 1984), s. 20.
(81) A.g.e., s. 21.
(82) Thompson, E. P., *The Poverty of Theory and Other Essays* (Londra: Merlin Press, 1980), s. 204.

yenlerin seçilmiş bir bölümü, Althusserci Marksizm öğretisi içinde yetişmiş olanlar "hakikate" erişebilirler; Althusser'in teorisindeki idealizm, onun toplumun ekonomik ve siyasal temelinden ziyade ideolojik üstyapı üzerine odaklanmasından kaynaklanmaktadır. Althusserci Marksizm'deki ideolojiye olan vurgu şu hükümden kaynaklanır: Kapitalist toplum içinde, ideolojik üst-yapı bir düzeye kadar 'göreli olarak özerk' olmanın keyfini sürer, ekonomik temel tarafından tamamen belirlenmez. Resmi Sovyet modelinden farklılaşmış bu Althusserci Marksizm içinde ekonomik ve siyasal temeli belirlemek ile belirlenmiş bir ideolojik üst-yapı arasında ayrım yapmaya devam edilmiştir.

Thompson'ın Althusserci Marksizm'i eleştirisi aynı zamanda Althusser'in popüler kültür kavrayışını da hedefe yerleştirmektedir. Thompson'ın Marksizm'i şu inancı kendine öncül olarak almaktadır, popüler kültür egemen ideolojiye karşı direnişin potansiyel ve güncel bir karşı koyma alanı ve konumuna karşılık gelir, popüler kültür 'üst-belirlenmemiştir' (Althusser'in Freud ve Lacan'dan türettiği ifadeyi kullanmak gerekirse). Popüler kültüre dair bu görüş, 1960'ların sonu ve 1970'lerde İngiltere'de geliştirilen kültürel çalışmalar geleneğinin bütünü için temel öncül işlevini görmüştür, çoğunlukla Althusserci post-yapısalcı geleneğine doğrudan ya da açık bir şekilde muhalefet etmiştir. Nitekim popüler kültürü aktif olarak eyleme aracılık eden ve direniş bölgesi olarak gören bu fikir, Althusser'in 'materyalist felsefesi için kabul edilemez, Althusser'in felsefesi içinde herhangi bir 'aygıt', 'özneler olarak somut bireyler' 'oluşturmak' için çalışır.[83] Popüler kültür bundan dolayı kaçınılmaz derecede gericidir ve teorik pratiğin şok baskınları ile fethedilene kadar da böyle kalacaktır.

Sinemanın Althusserci teorik pratiğe dair modeline dayanan bir sinema biçimi, kendi 'materyalist' üretim sürecini yansıtabi-

(83) Althusser (1977a), a.g.e., s. 160.

lir, egemen ideolojiyi yapı-sökümüne uğratabilir ve Althusserci Marksizm'in yargılarına dayanarak egemen ideolojinin yerini alabilir. 1970'ler boyunca öznelliğe, ideolojiye ve kültürel pratiğe yönelik Althusserci yaklaşımlar *Positif, Cinétique, Tel Quel* ve *Cahiers du Cinéma* gibi Fransız ve *Screen* gibi İngiliz film dergileri tarafından benimsenmiştir. İpuçlarını Althusser'den alarak ve 1968 Mayıs'ı olaylarından esinlenerek, *Cinétique* yazarları, kilise ve eğitim gibi ticari sinemanın da 'devletin bir ideolojik aygıtı' olduğunu iddia ettiler, egemen kurumlar ile ideolojilere meydan okuyabilmek için yeni, ilerici bir karşı-sinemanın yaratılmak zorunda olduğunda ısrar ettiler. Yaklaşımlarını Althusser'in 'çağırma' kavramına dayandırarak, hem *Cinétique* hem de *Tel Quel*, sinema tarafından üretilen gerçekliğin izleniminin varolan egemen ideolojileri yeniden üretmeye hizmet ettiklerini iddia ettiler, sinema içinde ideolojinin aldığı temel biçim gerçekçilikti. Sonuç olarak, her iki dergi gerçekçilik-karşıtı ve sinemanın kendi kendine gönderme yapan (self-reflexive) bir formunun geliştirilmesini savunma noktasına geldiler.[84]

Cinétique ve *Tel Quel*'in aksine, *Cahiers du Cinéma* başlangıçta ana akım sinemanın ilerici potansiyeli üzerinden daha 'kültürelci' bir hattı savundu, popüler sinemanın pek çok alanında egemen ideolojiyi eleştirdiğini ya da onun içini boşalttığını iddia ediyorlardı. Örneğin, Douglas Sirk ve John Ford'un Amerikan filmleriyle ilişkiler kuruyor ve yine Carl Dreyer ve Roberto Rossellini gibi Avrupalı yönetmenlerin filmleriyle bağlar kurup tezlerini ileri sürüyorlardı. Bununla birlikte, 1969'da, sürekli radikalleşmekte olan Paris film kültürünün bağlamına karşı, *Cahiers* kendi konumunu kaydırdı, daha modernist bir karşı-sinemanın geliştirilmesini savunurken *Cinétique* ile aynı çizgiye gelmiştir. Bu değişiklikteki hayati etkiyi Jean-Louis Comolli ve Paul Narboni'nin 1969'da yazdığı 'Sinema/İdeoloji/Eleştiri' adlı makale yaptı, söz konusu filmler için film üretiminin yeni bir

(84) Harvey, Sylvia, *May '68 and Film Culture* (Londra: BFI, 1980), s. 38.

sınıflandırmasını önerdiler: 'İdeolojinin özgürce ve ona köstek olmadan geçişine izin veren filmler... (ve) geriye dönüp ideolojiye bakmasını, ideolojinin kendisini yansıtmasını ve ideolojiyle kesişmesini sağlayan girişimler ile ideolojinin mekanizmalarını açığa çıkartarak onu görünür hale getiren filmler'.[85] Bununla birlikte Comolli ve Narboni özünde açıkça egemen ideolojiye meydan okuyan filmler üzerine odaklanmalarına rağmen, belirli bir yere kadar daha önceki *Cahiers*'nün ısrar ettiği konuma hala bağlı kalmışlardı. Onlara göre bazı ana-akım filmler ticari sinemanın egemen sisteminin bir parçası olmalarına rağmen, 'içinde bulundukları sitemi içeriden parçalıyorlardı' ve sonuç olarak da ilerici olarak kabul edilebilirlerdi.[86]

Bununla birlikte, yapısalcılık ve post-yapısalcılığı genel bir film teorisi içinde birleştirmek için yapılmış en sistematik girişimler İngiliz dergisi *Screen*'in sayfalarında yer almıştır. Althusserci ve Lacancı psikanalizden yola çıkarak, Laura Mulvey ve Colin MacCabe gibi eleştirmenler, ana-akım kurmaca filmlerin izleyiciyi egemen ideoloji içinde konumlandırdığını savunmuşlardır. MacCabe gibi eleştirmenlere göre, Ken Loach'un *Days of Hope* (1975) adlı filmi gibi siyasi olarak ilerici filmler bile öznenin manipüle edilmesi sürecinde işbirliği yaptılar, çünkü doğal olarak otoriter olan gerçekçi bir yaklaşıma bağlı kalmıştı.[87] Yapılanlarla bir karşıt-ayrıma giderek ve *Cinétique* tarafından ortaya konmuş olan örneği takip ederek, *Screen* için yazan MacCabe ve diğerleri, kendine dönüşlü ve anti-gerçekçi bir sinema teorisi ve pratiği için çağrıda bulundular.

Screen'in sinemasal temsile dair kapsayıcı bir teori geliştirmek için yaptığı girişimler, göstergebilimin toprakları üzerinde

(85) A.g.e., s. 35.
(86) A.g.e.
(87) MacCabe, Colin, 'Realism and the Cinema: Notes on some Brechtian theses', *Screen* (Yaz, 1974), c. 15, no. 2, s. 12. Bkz: MacCabe, Colin, 'Days of Hope: A Response to Colin McArthur', Bennet, Tony, Boyd-Bowman, Susam, Mercer, Colin and Woollaccot, Janet (ed.), *Popular Television and Film* (Londra: BFI/Open University Press, 1985), s. 310-13'te.

Marksizm ve psikanalizin buluşmasını'[88] teorikleştirmek için yola çıkmıştı, başlangıçta hem yapısalcı gelenekten hem de Althusser'in nesnel olarak doğru teorik aksiyomları keşfetme çabasından yola çıkarak, birleştirici bir zemin oluşturma, teoriye yönlendirecek bir kaynak yaratmak düşüncesinden etkilenmişti. Bununla birlikte, 1970'lerin sonunda, Althusser'in Marksist teorinin 'bilimsel' temelini belirleme girişimi büyük oranda başarısızlık olarak değerlendirildi, öte yandan 'meta-anlatıların' ve 'büyük teorinin' post-yapısalcılık içinde giderek daha fazla reddedilmesi, genel bir film teorisi geliştirme çabasının kademeli olarak terk edilmesine yol açtı. Batıda Marksizm'in öneminin giderek azaldığına inanılması, buna paralel olarak ırk, cinsiyet ve ekolojiye dair yeni politikaların giderek öne çıkması, aynı zamanda siyasal ve ideolojik mücadele alanlarında daha çok belirli hedeflere yönelik angajmanın zaman içinde artmasına yol açtı, bu gelişmeler nihai aşamada *Screen* dergisinin sinemasal anlamlandırmaya dair bir meta-teori geliştirme girişimini terk etmesine neden oldu.

Bununla birlikte, büyük teorinin reddedilmesine yönelik post-yapısalcılığın yaklaşımına dair Post-Althusserci yaklaşım yapısalcılıktan farklı olsaydı bile, bu yaklaşımın Saussure'ün *langue* gibi kavramlarına olan bağımlılığı da onu sıkı bir şekilde yapısalcı geleneğe bağlamaktadır ve post-yapısalcılığın daha sonraki biçimlerinde yaygın olan eyleme aracılık edene kurum ve öznelliğin kavranış biçimi özünde determinist (belirlenimci) kalmaya devam etmiştir. Bu problem post-yapısalcı teorisyenleri eyleme aracılık eden kurum sorununa geri dönmeye zorlamıştır, onlar bu konuya karşı gönülsüz ve zıt duyguları içeren bir yaklaşıma sahip olsalar da sürüklendiler bu konuma. Bazılarına göre, Lacancı teori öznenin kurulmuş olmasına rağmen, her zaman bir oluş sürecinden geçtiği için ve bundan dolayı da asla sabit bir varlık haline gelemediği için, eyleme aracılık eden ku-

(88) Easthope, a.g.e., s. 35.

rumun rolü için bir kavramsallaştırabilme olanağını bize sunuyor görünmektedir. Bunun anlamı şudur, eyleme aracılık eden kurum 'öznelliğin diyalektiği' içinde varolmaktadır, onun içinde özne genel bir çerçevede anlamı keşfedebilir, bu genel çerçeve ise nihai aşamada varolan dallanıp budaklanan bir pratik tarafından belirlenmiştir. 'Öznenin diyalektiğine' dair bu fikir daha sonraları Stephen Heath tarafından dikkate alınıp değerlendirilmiştir, onun savına göre, psikolojik deneyim içinde bir 'ver ve al' süreci oluşur, orada özne özerk, belirlenmemiş bir eyleme aracılık eden kurum düzeyinin keyfini sürer.[89] Bununla birlikte, son kertede, bu eyleme aracılık eden kuruma ve belirli bir amaçlılığa dair uç noktada sınırlı bir kavrayışa karşılık gelir, orada özne hala dallanıp budaklanan bir 'metnin' 'etkisi' altında kalmaya devam eder.

Althusserci ve Lacancı post-yapısalcılığın belirli bir noktaya kadar deterministik ilkelere dayandıkları verili olarak alınırsa, bu kaynaklardan elde edilen eyleme aracılık eden kuruma dair geçerli ve esaslı bir kavrayışı geliştirmeye yönelik her çaba, girişim birçok güçlüklerle karşılaşmak zorundaydı. İroniktir ki, Lacan'a dönerek Heath, Althusser'in teorik pratik kavramında elde ettiğinden eyleme aracılık eden kuruma dair çok daha sınırlı bir modele ulaştı. Aynısı Coward ve Ellis'in *Language and Materialism* (Dil ve Materyalizm, 1977) adlı kitabı için de geçerlidir, o eserde Lacancı 'süreç içindeki özne' fikri şu savı ileri sürmeye sürüklenmiştir: Özne 'toplumsal formasyonun göreli olarak özerk pratiklerinin, söylemin ve bilinçdışının süreci içinde inşa edilmiş bir efekttir. Coward ve Ellis şunu ileri sürdüler, Lacan 'diyalektik materyalizm ile uyumlu materyalist özne teorisi' geliştirdi, ama bu teori içinde özne belirlenmiş (determined) bir varlık olarak kalmaya devam etmiştir.[90]

(89) Lapsey, Robert, ve Westlake Michael, *Film Theory: An Introduction* (Manchester: Manchester University Press, 1988), s. 53.

(90) Coward, Rosalind ve Ellis, John, *Language and Materialism: Developments in Semiology and the Theory of the Subject* (Londra: Routledge ve Kegan Paul, 1977), s. vi ve s. 92.

1980'ler boyunca, Michel Foucault'nun yapı-sökücü 'arkeolojileri' post-yapısalcı teorinin önde gelen bir formu olarak ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, Foucault'nun söylemin toplumsal ve kültürel formasyonuna dair sorgulama biçimi, Derrida'nın yapısökücü uygulamalarından tür olarak hiç de farklı değildir. Her ikisinin de metodolojilerinin de kökenleri Nietzsche'nin şu kötümser hükmünde bulunmaktadır: Teorik sistemler, hakikatte, nesnel hakikati oluşturmanın yollarını aramazlar, aksine toplumun içindeki farklı gruplar arasındaki mücadeleler içinde ve onlara bağlı olarak geliştirler, toplumun içindeki bu farklı gruplar da kendi çıkarlarını korumak ve geliştirmek için teoriyi kullanırlar. Bununla birlikte, Derrida ve Foucault'nun teorileri arasında hayati bir ayrımın burada yapılması gerektiği ortaya çıkar, bu ayrım 1980'lerin sonlarında Avrupa film teorisinin üstlenmek zorunda kaldığı rölativist dönüş için çok önemli sonuçlara, tavsiyelere yol açmıştır.

Daha önce de zaten andığımız gibi, Derrida'nın söylemi yapısökücü bir şekilde incelemesinin amacı, Aydınlanmadan günümüze kadar aktarılan hakikat, referans ve objektiflik gibi kavramların açık ve kesin olarak reddedilmesinden ziyade, bu kavramlarla ilgili sorunların altını çizmeyi amaçlar. Zaten daha önce tartışıldığı gibi, Derrida tamamen rölativist bir konumu benimsemez, herhangi bir söylemin bir diğeri kadar geçerli ve ayakta kalabilir nitelikte olduğunu ileri sürmemiştir. Bunlara ek olarak onun, söylemler arasında hakemlik yapabilmek (hüküm verebilmek) için, akılcı prosedürlerin 'kaçınılmaz sınır çizgilerini' kullanmak üzerine onun temelci ısrarı, felsefi gerçekçilik içindeki sonraki gelişmelerin yolunu gözlemektedir. Öte yandan Foucault, Nietzscheci söylemin göreliliğine dair modelini tam olarak benimsemiştir, Derrida'nın akılcı (rasyonalist) temelciliğini terk etmiştir, yine Derrida'nın Aydınlanma düşüncesinin merkezi içgörülerinin yenilenmesine dair düşüncelerle bağlarını koparmıştır, 1980'ler boyunca Derrida'dan ziyade Foucault'ya Avrupalı film teorisyenleri yüzlerini döndüler.

Postmodernizm, Foucault ve Amerikan 'aşırı' (wild) yapı-sökücülüğünden ortaya çıkan post-yapısalcı geleneğin doğrudan mirasçısıdır, postmodernizm, Saussure'ün pozitif terimler olmadan bir farklılıklar sistemi olarak Sausssurecu anlamlandırma kavrayışının en uç noktadaki formülleştirilmesi olarak düşünülebilir. Büyük anlatıları reddetmek, yaratıcı aktiviteler için duyduğu kaygı, karşılaştırmalı değer yargılarından kaçınmak, ekstra-dallanıp budaklanan 'gerçek dünya'dan ziyade, anlamlandırma sistemlerinin esasında bir diğeriyle ilişkili oldukları inancını savunmak Postmodernizmin en karakteristik yönlerini oluşturur. Söylemin merkeziliğine yönelik kaygının aşırı artması, 'büyük' anlatıya karşı çıkarak, 'mini' olanın üretimi, Jean François Lyotard'ın *The Postmodern Condition*'ı (Postmodern Durum) gibi eserlerde yaygın olarak görülür. Lyotard'a göre, böylesine mini anlatılara olan bağlılık, özgürleştiren bir deneyimdir ve bu tip tüm anlatıları eşit değerde görür, birini diğerinden üstün gören 'otoriteryen' değer yargı bildirimlerini reddeder.[91] 'Meta-eleştiri'nin böyle bir reddi, Jean Baudrillard tarafından daha da ileri götürülmüştür, o şunu iddia eder, postmodern dünyada, temsiller gerçeklikten ziyade diğer temsillere göndermede bulunur. Baudrillard'ın kendine göndermeli simülasyonların varolduğuna dair teorisi, genel olarak postmodernizmde olduğu gibi pek çok açıdan idealist post-Saussuryen vizyonun nihai kavramsallaştırılmasıdır.

Lyotard ve Baudrillard'ın meta-eleştiriyi reddi ve bir konudan diğer bir konuya atlayan çoğulculuğun onaylanması, Aydınlanmanın temel değerlerinin reddedilmesini inşa etmek olarak gördüğü 'postmodernizme' dair kendi kavrayışlarından kaynaklanmaktadır. Lyotard'ın postmodernizm teorisi aynı zamanda modernliğin Alman idealist eleştirisinden doğar. Bu eleştiri geleneği içinde, modernlik, yeni bir sömürü (istismar) ve

(91) Norris (1992), a.g.e., s. 71.

otoriteryenizm dönemine eşlik ediyormuş gibi kavranır. Bununla birlikte Lyotard, bu eleştirinin temel şartını (emir kipini) yanlış anlamıştır. Kant, Hegel, Weber, Marx ve Habermas, Aydınlanmayı kapitalizmin ortaya çıkışıyla birlikte raydan çıkmış olan özgürleştirici bir potansiyele sahip bir dönem olarak görmüştür ve hepsi 'Aydınlanma Projesi'nin doğuşunda taşıdığı içkin (özünde taşıdığı) değerini kabul etmiştir. Örneğin, Habermas, bilim ve aklın postmodernist inkârını reddeder ve Derrida, Foucault ve Lyotard gibi teorisyenleri 'genç muhafazakarlar' olarak adlandırır.[92]

Semiyotik, yapısalcılık, post-yapısalcılık ve postmodernizm, kökenlerini Saussure ve Saussure-sonrası teoriden alan rölativist düşüncenin bir dalı olarak tanımlanabilir. Bununla birlikte, film ve edebiyat çalışmalarındaki üstünlüğüne rağmen, bu post-Saussurecu geleneği aslında, çağdaş felsefi rölativizmin çok yaygın ve geniş geleneği içinde küçük bir bileşenini oluşturur. Üstelik Saussurecu yaklaşımları, anlamı pozitif terimler olmadan bir farklılıklar sistemi olarak kavrayışları da, temsil ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi anlamanın yollarını arayan çağdaş teorisyenler tarafından büyük oranda terk edilmiştir. O halde, post-Saussurecu geleneğini doğru perspektifle yani çok daha geniş bir felsefi tartışmanın içinde küçük bir oyuncu olarak görmek önem kazanmaktadır.

Post-Saussurecu dilbilimsel idealizminin kökenleri –en azından modern felsefe terimleri içinde– Kant'ın şu iddiasında bulunabilir, çok büyük ölçüde zihin kendi gerçekliğini yaratır, o gerçeklik öyle bir şeydir ki bilinemez. Bununla birlikte, Kant'ın bir düalist (ikici) olarak kaldığını belirtmek önemlidir, gerçekliğin zihinden bağımsız olarak varolduğunu iddia eder, tamamen zihne bağlı olamaz. Kant'ın içsellik üzerine olan vurgusu,

(92) Holub, Robert C., *Jürgen Habermas: Critic in the Public Sphere* (Londra ve New York: Routledge, 1991), s. 138.

zihnin aşırı basitleştirilmiş ampirisist kavrayışı kadar ampirik deneyim tarafından inşa edilmiş olarak düşünülmesine bir tepki olarak geliştirilmiştir, ama Kant ampirizmin kutupsal zıttını kabul etmez: Kutupsal zıt görüşüne göre, zihin dünyayı yaratır.[93] Bununla birlikte on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda, Kantçı bilgi teorisinin idealist sonuçları, Kierkegaard, Heidegger, Nietzsche, Kuhn, Lakatos, Feyerabend Rorty ve diğerleri kadar çok farklı filozoflar tarafından benimsenmiştir.

Yukarıda adları belirtilmiş olan teorisyenlerin benimsedikleri yaklaşım, 'temsili gerçekçilik' olarak tanımlanabilir. Temsili ya da 'nedensel' gerçekçilik, gerçekliğe dair doğrudan hiç bir bilgimizin olmadığını, aksine yalnızca temsiller yoluyla dolaylı bir bilgimizin olduğunu ileri sürer. Bu kestirime (varsayıma) göre, temsiller çoğunlukla, duyusal izlenimler ve içsel zihinsel kurgulara (constructs) dayanan, büyük oranda bizim kendi inşa ettiklerimizden oluşur, ama aynı zamanda gerçeklikle varlığın aslına dayanan ve otantik bir ilişkileri vardır.[94] Temsili gerçekçilik, kendine has bir çok biçimi altında, gerçekçiliğe dair pek çok çağdaş teorilerin temelini oluşturur. Bununla birlikte, bu doktrinin kendisi aynı zamanda alternatif, şüpheci ve tekbenci (solipsist) bir doktrinin gelişme potansiyelini içerir, dışsal gerçekliğin bilgisine hiç varamayacağımız, aksine yalnızca kendi temsillerimize dair bilgiye sahip olabileceğimiz sanısına (varsayımına) dayanır. Bu da şu önermenin yolunu açar, kendi kavramlarımızın dışında duramayacağımız için, dışsal bir dünyanın bilincini bile ispatlayamayız. Böylesi bir konum, öznel idealizm olarak tanımlanabilir ve Berkeley'in dünyaya dair bilgi nihai aşamada Tanrıdan olmak üzere, zihinden doğar şeklindeki ispatsız olarak kabul edilen önermesiyle gösterilir:

---

(93) Seyers, Sean, *Reality and Reason: Dialectic and the Theory of Knowledge* (Oxford: Blackwell, 1985), s. 19.
(94) Greere, R.,, Bashkar, Roy (ed.), *Harre and His Critics: Essays in Honour of Rom Harré With His Commentary on Them* (Blackwell, 1990), s. 17

> [Tüm] yeryüzündeki eşyalar ...dünyanın kudretli çerçevesini oluşturan tüm varlıklar... bir zihin olmaksızın bir töze sahip olamazlar [Eğer onlar] benim zihnimde ya da herhangi bir diğer yaratılmış olan ruhun zihninde yoklarsa, ya hiçbir varlıkları yoktur ya da sonsuz bir ruhun zihninde yaşıyorlardır.[95]

Bu tip aşırı idealist ve tekbenci (solipsist) teorilerin devam ettirilmesi bununla birlikte çok zordur, çünkü gerçekliğin tamamen zihne bağlı olduğu kaçınılmaz sonucuna yol açarlar. Çok az idealist filozof böyle bir konumu benimsemeye hazırdır.

İdealizmin daha az radikal bir biçimi, bununla birlikte, temsili gerçekçiliğin gerçekliğin temsilinden çok daha uzaklaşarak anlamlandırmanın özerkliğine doğru ilerletilerek önemli oranda başka bir uzantıya dönüşmesi, kavramsal idealizm olarak tanımlanabilir. Bu konum şu öncüle dayanır, dışsal gerçeklik varolabilir, biz yalnızca ona dair temsilimizin tözel (maddenin aslına dair) bilgiye sahibiz ve kendi-içinde-gerçekliğe dair çok az bilgimiz var.[96] Bu görüşe göre, bizim temsillerimiz dış faktörlerden ziyade, ağırlıklı olarak sembolik kavramlar ve süreçler tarafından üretilir ve bundan dolayı da dışsal gerçekliği temsil ettikleri söylenemez. Gerçekliğe dair bizim temsillerimiz ve kavramsal şemalarımız, belirli bir uzaklıktan, gerçeklik içindeki farklar ve ayrımları gösterme araçları olabilir, ama onlar önem ve esas bakımından sembolik sistemlerdir, bu sembolik sistemde tikel bir kategorinin anlamı sistem içindeki diğer kategorilerle ilişkisi tarafından belirlenir, yoksa dışsal gerçekliğin söz konusu kategorilerle ilişkisi tarafından değil. Bu, yukarıda ileri sürüldüğü gibi, aynı zamanda Saussurecu dilbilimin en temel öncü-

(95) Woolhouse, R. S., *The Empricists* (New York ve Oxford: Oxfors University Press, 1988), s. 109.
(96) Trigg, Roger, *Reality at Risk: A Defence of Realism in Philosophy and the Sciences* (New York ve Londra: Harvester Wheatsheaf, 1989), s. 7

lüdür, post-yapısalcı ve postmodernist teorinin büyük bölümü tarafından sahiplenilir.

Kavramsal idealist teorisyenler gerçeklik ve bizim kavramsal şemalarımız arasındaki bazı özel tipteki bağlar olabileceğini kabul ederler, ama analizin ana görevinin bizim kavramsal şemalarımızın bizim-için-gerçekliği nasıl inşa ettiğini ve o gerçekliğin ardından özneler-arası anlamaya, kültürel konvansiyona ve ideolojiye nasıl genişleyerek dönüştüğünü anlamamız gerektiğini iddia ederler. Bu yaklaşımın bir sonucu şudur, gerçekçiliğin kavramlarının, nesnelliğin ve hakikatin yalnızca karşılıklı olarak üzerinde uzlaşılmış konvansiyonlar olarak düşünülmüştür. Eğer bir şey hakikati inşa etmek için (tekil bir topluluk içinde ya özneler-arası tartışma ya da hegemonik bir otoritenin bir sonucu olarak) konvansiyonel biçimde ya da geçici bir şekilde üzerinde uzlaşılmış olana uyum gösteriyorsa, o şey 'doğru'dur. Hakikat bundan dolayı görelidir ve toplumların ürettikleri hakikat kavramları esasında kültürel uzlaşma ve tartışma süreçlerinin ürünüdür. Örneğin Richard Rorty, Thomas Kuhn ve Paul Feyerabend'in düşüncelerini tartışırken, bu konumu benimser:

> onların alternatif teorilerin kıyaslanamazlığı ile ilgili görüşleri şunu önermektedir: Bir insanın anladığı hakikat ve referansa dair kavramlar kavramsal bir şema içinde görelileştirilmiş (rölatifleştirilmiş) olanlardır... Verili bir kavramsal çerçeveden bağımsız olarak neyin gerçek ya da doğru olduğu yargısının yerleştirilmez olduğunu söylemek mümkün gibi görünür ve bunun ardından belki de böylesi çerçeveden ayrı olarak gerçekte varolan hiçbir şey yoktur önermesine ulaşmış gibi görünmektedir.[97]

---

(97) Rorty, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Oxford: Oxfors University Press, 1980), s. 275.

Rorty tarafından ifade edildiği gibi, felsefi konumlar (yeri gelmişken, Kuhn'a dair çok ciddi bir yanlış okuma vardır, o kesinlikle bir rölativist değildir) nedensel gerçekçilikten kavramsal idealizme çok önemli bir kaymayı temsil etmektedir. Rorty'nin adlandırdığı haliyle 'dünyadaki orada, dışarıda varolan bir şeye'[98] şu ya da bu şekilde karşılık gelen bir zeminden daha çok, temsili sistemler diğerleriyle yalnızca içsel tutarlılık gibi bir zemin üzerinden faydalı biçimde karşılaştırılabilir düşüncesine doğru bir kayma olmuştur. Rorty'ye göre, temsili sistemler ve kavramsal şemalar yalnızca 'insan türünün' sürüp giden 'sohbetlerinin' bir parçasıdır ve onların ötesinde yatan bir gerçekliğe karşılık gelmezler.

Gerçekliğin kendisi ne olursa olsun, bu görüş, teorik şemalar içinde hayati bir düzeyde dönüştürülmüşlerdir, pek çok çağdaş alanlar içinde egemenlik sürdürür. Örneğin psikoloji disiplininde, egemen kognitivizm (bilişselcilik) geleneği şunu ileri sürer, gerçekliğe dair bizim anlayışımız büyük oranda dışsal faktörlere dair olduklarından daha çok içsel zihinsel yapıların ve süreçlerin ürünüdür. Algısal veri içsel yapılandırıcı ilkeler tarafından bilgilendirilerek sembollere dönüştürülür, nesnel bir biçime erişim ya da bu süreçte 'gerçek' bilgi içinde yer alınan öznel süreçler tarafından büyük oranda üst-belirlenir.[99] İçeride olma hali ve doğuştan olma haline yapılan benzeri vurgular pek çok diğer çağdaş disiplinlerde hüküm sürer, bunların arasında dilbilim, yapay zekâ teorisi ve enformasyon bilimi vardır. Hakikaten, bir eleştirmene göre:

> Son birkaç yıl içinde [temsilselcilik (representationalism) ya da rölativizm] tarafından dokunulmamış bir düşünce alanı hayal etmek çok zordur. Bilimde, ahlakta, siyasette, sanatta,

(98) Rorty, Richard, 'Feminism and Pragmatism', *Radical Philosophy*, no. 59 (Güz, 1991), s. 4.
(99) Costall, Alan ve Still, Arthur, *Cognitive Psychology Under Question* (Londra: Harvester, 1987), s. 9

edebiyatta, tarihte ve felsefede geleneksel olarak kabul edilmiş metotlar ve varsayımlar 'yapı-sökümüne' uğratılmıştır – yalnızca 'ideolojik' ve göreli (rölatif) olarak temelsiz oldukları söylenmiş ve altı oyulmamış bir düşünce alanı kalmamıştır.[100]

Bunun bir sonucu olarak 'gerçekçilik' ya da Rorty'nin adlandırdığı haliyle 'evrenselcilik', yerleşik ideolojiyi 'doğallaştıran' temsili konvansiyonlara dair bir sistem olarak olumsuz biçimde değerlendirilir, egemen değerleri meşrulaştıran, temsilin güncel işleyişini biçim bozunumuna uğratan temsili konvansiyonlar sistemi olarak negatif olarak değerlendirilir, olumsuz bir özellik ona atfedilir. Tefekkürden ziyade anlamlandırmaya yönelmiş değer olarak temsilin gerçek doğası karartılır, bu aynı zamanda bilginin konvansiyonel olarak kodlanma yöntemleri ve egemen iktidar sistemleriyle bağlanarak toplumun içinde iletişim kurma yöntemlerini değiştirir, onları gizler.

Yapısalcılık, post-yapısalcılık ve postmodernizm, Rorty tarafından taslağı yapılan rölativist konumun bir dalını oluştururlar. Esasında, bu konum, içerde olma halinin ve rölativitenin birincil olmasına dayanmaktadır ve Aydınlanmada kendi köklerini bulan temelci öncüllerin pek çoğunun reddedilmesinde kendi köklerini bulur. Tıpkı Kant'ın katkısının on yedinci yüzyıl ampirizmini eleştirmesinde yattığı gibi, yirminci yüzyıldaki bu rölativist geleneğin değeri, naif gerçekçiliğe dair yaptığı eleştiride yatmaktadır. Bununla birlikte, bu bölümde taslağı verilmeye çalışıldığı gibi, bu şüpheci, idealist geleneğin post-Saussurecu versiyonuyla ilişkili olan hem siyasal hem de felsefi büyük problemleri vardır.

(100) Seyers, a.g.e., s. 92.

6

Siyasal Modernizmden Postmodernizme

1960'larda ve 1970'lerde ortaya çıkan siyasallaşmış, modernleşmiş Avrupa sanat sineması ve film kültürü, Fransız yapısalcı ve post yapısalcı gelenekten doğrudan etkilenmiştir. Bununla beraber, *Cinétique* gibi dergilerde ortaya çıkan illüzyon karşıtı estetik (yanılsamacılık karşıtı, göstermeci biçimi savunanlar), Sovyet montaj sinemasından ve film teorisinden de etkilenmiştir. Daha önce bahsedildiği gibi, 1950'lerde ve 1960'larda, *Lef*'te ve *Novy-Lef*'te yayımlanan makalelerin çevirilerine Batı Avrupa'da yaygın bir şekilde ulaşılabilmesiyle birlikte, bu dergilerde yer alan devrimci bir film dilinin oluşturulmasına yönelik talep, Fransa'da, Almanya'da ve diğer Avrupa ülkelerinde yanılsamacılık-karşıtı bir film estetiğinin yayılmasını etkiledi. Shklovsky'nin *ostranenie* kavramı da dâhil olmak üzere Rus formalist teorisinin ilkeleri, daha sonra materyalist sınır çekme ve egemen ideolojik formların açığa çıkarılıp eleştirilmesi ile ilgili Althusserci taleplerle uyumluydu. Aynı zamanda Eisenstein, Vertov ve Medvedkin'in montaj sineması 1960'ların ve 1970'lerin gerçekçilik-karşıtı sinemasının üzerine oturabileceği tarihsel bir kanon oluşturuyordu.

Ostranenie gibi biçimci kavramlar ve Eichenbaum'um "iç konuşma" kavramı, başka bir sinemasal siyasal modernizmin geli-

şimine de önemli bir katkı yaptı: Brecht'in siyasal modernizmine. Brecht'in *Verfremdungseffkt* kavramı (yabancılaştırma etkisi, yadırgatma etkisi), doğrudan *ostranenie* kavramından ve *Stachka* (Grev, Eisenstein, 1925), *Potemkin* (*Potemkin Zırhlısı*, Eisenstein, 1925) ve *Oktyabr (Ekim*, Eisenstein, 1928)[1] filmlerinden etkilenmişti. 1920'lerin Sovyet yazıları gibi, Brecht de, Fransızca ve İngilizceye 1950'lerde ve 1960'ların başında çevrildi ve Avrupalı film yapımcıları ile film teorisyenlerinde önemli bir etki yarattı.

Rus formalizmi, Sovyet montaj tekniği, Brechtiyen estetik ve Fransız post-yapısalcılığı 1960'larda Fransa'da ortaya çıkan siyasi modernist sinemanın oluşmasında etkili olduysa da, illüzyon karşıtı (anti-illusionist) sinemanın temelleri *nouvelle vague* (Yeni Dalga) ile daha önceden atılmıştı. *Nouvelle Vague*, 1951'de kurulan *Cahiers du Cinéma*'da geliştirilmişti. Diğer yandan, *Cahiers*, 1950'lerde siyasi modernizme adanmış bir dergi olmaktan çok, Fransız, Avrupa ve Amerikan sinemasında *auteur*'ün rolünü irdeleyen bir dergiydi. Auteurlüğe yapılan bu vurgu, hâlihazırda var olan Fransız ana akım sinemasına cevap olarak çıkmış ve 1946-1949 arasında *La Revue du Cinéma*'da film ve *auteur*lük üzerine yazan Andre Bazin ile Roger Leenhardt'ın makalelerinde şekillenmeye başlamıştı.[2]

Film *auteur*lüğü üzerine devam eden tartışmalara diğer bir önemli katkı, Alexandre Astruc'ün ilk olarak 1948'de *L'Ecran Français*'de yayımlanan makalesi "*Naissance d'une nouvelle avant-garde: la camera-stylo*" ile oldu. Astruc, makalesinde, bir roman yazarının kendi vizyonunu ve duyarlılığını ifade etmek için kalemi bir araç gibi kullanması gibi, film yapan kişinin de kamerayı kullanması gerektiğinden bahsediyordu.[3] Bazin 1951'de

(1) Walsh, Martin. *The Brechtian Aspect of Radical Cinema* (London: BFI, 1981), s. 129.
(2) Andrew, Dudley, *André Bazin* (New York: Columbia University Press, 1990), s. 146-7
(3) Astruc, Alexandre, "The Birth of a New Avant-Garde: la camera stylo', *L'Ecran français* (1948), reprinted in Peter Graham (ed.), The New Wave (Garden City: Doubleday, 1967).

Cahiers du Cinéma'ya katıldıktan sonra, *auteur*lük konusu kısa sürede derginin başat ilgi alanlarından biri haline geldi ve daha sonra *la politique des auteurs* hareketine dönüştü: *Cahiers* eleştirmenlerinin gerçek *auteur* olarak gördüğü filmcilerin desteklenmesi için yapılan ortak kampanyanın adı oldu bu.

1954'te François Truffaut, *Cahiers du Cinéma*'da "Une certaine tendance du cinéma française"i (Fransız Sinemasında Belirli bir Eğilim) yayımlayarak *la politique des auteurs* hareketine tanımlayıcı bir müdahalede bulunmuş oldu.[4] Truffaut, makalesinde, Fransız sinemasının *tradition de qualité* adı altında (nitelik geleneği), edebi klasiklere ve senaryolara yaslanan, bireysel yaratıcılıktan yoksun, biçimsel tek-tipliliğini eleştiriyordu. Buna ek olarak, Truffaut *auteur* ve *metteur-en-scène* arasındaki ayrımı da yapıyordu; Bu ayrım sonraki yıllarda *Cahiers du Cinéma*'nın da yönünü belirleyecekti. Truffaut için sahneye koyan kişi var olan edebi metinleri uyarlıyor ya da önceden belirlenmiş formülleri uyguluyordu; gerçek bir *auteur* ise sinemayı kendi içgörü ve anlayışını ifade etmek için kullanıyordu. Truffaut'nun *auteur*lük üzerine polemik yaratan görüşleri, *Cahiers*'nin *la politique des auteurs* hareketine gelecekteki katkılarının tonunu belirlemişti ve gelişmekte olan *nouvelle vague* (Yeni Dalga) için teorik ve biçimsel bir temel oluşturmuştu.

Her ne kadar *Cahiers* ve *politique des auteurs*'de, *auteur* olmaya ilişkin vurgu daha sonraki sinemasal siyasi modernizmin post-yapısalcı yönelimine karşı olsa da, *nouvelle vague* filmleri sonraki dönemde daha siyasi bir sinemanın yararlanacağı bazı biçimsel özellikler taşıyordu. Örneğin, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette ve Eric Rohmer'in filmleri, Fransız film yapımının kurallarına karşı sözünü sakınmayan bir yaklaşım ile eklektik bir tutumu bir araya getiriyordu. Hatırı sayılır derecede doğaçlama ve deneyselliğin film biçi-

(4) Truffaut, François, 'Une certaine tendance du cinéma français', in *Cahiers du cinéma* (1954), no. 31.

minde bir araya gelmesiyle kendiliğinden oluşan bu tutum; *Les Quatre cent coups* (*400 Darbe*, Truffaut, 1959), *Tirez sur le pianiste* (*Piyanisti Vurun*, Truffaut, 1960), *À bout de souffle* (*Serseri Aşıklar*, Godard, 1960) ve *Les Cousins* (*Kuzenler*, Chabrol, 1959) gibi *nouvelle vague* filmlerinde siyasi modernizm sinemasına temel oluşturacak bazı biçimsel yeniliklere önayak oldu.

Nouvelle vague'ın erken dönem filmleri, otorite ve kurallara karşı bir isyan ruhu taşıyor olsa da, bu isyan birincil olarak kurumlara ve *cinéma de papa*'ya yöneltilmişti ve daha geniş bir siyasi bağlamdan ya da bağlılıktan kaynaklanmıyordu. Jean-Luc Godard'ın daha sonra çektiği filmlere kadar böyle bir bağlılık görülmüyordu. Godard'ın ilk filmleri *Serseri Âşıklar* (1960) ve *Une Femme est une femme* (*Kadın Kadındır*, 1961) post-yapısalcılığın tesirini büyük oranda taşımıyor olsa da, *Vivre sa vie* (*Hayatını Yaşamak*, 1962), *Les Carabniers* (*Jandarmalar*, 1963), *Le Mépris* (*Nefret*, 1961) ve hepsinden önemlisi *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (*Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey*, 1966) bu etkiyi çok daha açık bir şekilde ortaya koyuyordu.

Godard'ın erken dönem romantik anarşizminden, 1960'ların sonlarında ve 1970'lerdeki çalışmalarıyla Brechtiyen siyasi modernizmine geçişi, birden fazla farklı unsurun etkisiyle olmuştu: Bunların belki de en önemlisi, 10 milyondan fazla işçinin öğrencilerin gösterileriyle beraber grev yaptığı Mayıs 1968'i takip eden dönemde Fransız entelektüel yaşamının genel olarak radikalleşmesiydi. Siyasi faaliyetlerdeki bu artan dalga, Fransız film kültüründe de yankılarını buldu. Örneğin, Institut des Hautes Etudes Cinématographiques ve Ecole Nationale de Photographie et de Cinématographie, öğrencilerin eylemleriyle kapandı; bu esnada Godard ve Truffaut ise, Paris sokaklarında yaşanan olayların yarattığı olağanüstü durumu savunarak, Cannes Film Festivali'ni zamanından önce bitirdiler. Godard, film çalışanları tarafından film üretimi, dağıtımı ve gösterimi üzerine alternatif bir sistem oluşturmak üzere kurulan ve 'bir meta haline gelmiş sinemanın gerici yapısını ortaya çıkarmak ve yok etmek' amacını

taşıyan *États Generales du Cinéma*'nın oluşumunda ve faaliyetlerinde de rol oynamıştı.[5]

Mayıs 1968'i takip eden dönemde film endüstrisinde çok fazla önemli reform olmamasına ve ana akım Fransız sinemasının eskisi gibi devam etmesine rağmen, Mayıs olayları, Fransız film kültürünün belli alanlarında hâlihazırda devam eden radikalleşme sürecini hızlandırmış oldu. Örneğin, Marksist eğilimli *Cinétique* dergisi ilk sayısını 1969'da yayımladı; bu esnada, 1970'de *Cahiers du Cinéma* Maocu öğretilere dayanan yeni bir yayın politikasını kabul etti. Bu dergiler, 1968 sonrası Fransız film teorisi ve kültürünün gelişimine yönelik, Louis Althusser'in post-yapısalcı Marksizm'inden önemli derecede etkilenen bir alan oluşmasına olanak sağladı.

1968'de, Godard ve Jean-Pierre Gorin; Vertov, Althusserci Marksizm ve Brecht'ten etkilenen, siyasi anlamda angaje filmcilerden oluşan Dziga Vertov Grubu'nu kurdu. Godard, 1969 ile 1972 arasında, Dziga Vertov Grubu ile sekiz film yaptı: *British Sounds* (*İngiliz Sesleri*, 1969), *Pravda* (1969), *Vent d'est* (*Doğu Rüzgarları*, 1969), *Luttes en Italie* (*İtalya'daki Mücadeleler*, 1969), *Jusqu'à la victoire* (*Zafere Kadar*, 1970), *Vladimir et Rosa* (*Vladimir ve Rosa*, 1971), *Tout va bien* (*Her şey Yolunda*, 1972) ve *Letter to Jane* (*Jane'e Mektup*, 1972). 1968 sonrası ortamda, Marksist-materyalist, karşı-gerçekçi film pratiğinin oluşturulmasıyla ilgili tartışmalardan etkilenen bu filmler; lineer olmayan anlatım yapısı, belgesel form, siyasi sloganlar ve senkronize edilmemiş ses efektleriyle, temsilin başat formlarının yapı-söküme uğratıyor ve gösterim sürecinden yaşanan özdeşleşmenin kırılmasına yönelik unsurları bir araya getiriyordu. *Doğu Rüzgârları* gibi bir film her ne kadar gerçekçiliği ve geleneksel sinemasal hazzı reddetme yolunda daha radikal davransa da, Godard'ın Dziga Vertov kolektifi ile yaptığı son iki film olan *Her şey Yolunda* ve *Jane'e*

(5) Williams, Alan, *Republic of Images* (Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1992), s. 389.

Mektup, her iki alanda daha da radikalleşiyordu. Özellikle *Her şey Yolunda, Doğu Rüzgârları* filmindeki çok 'titiz' bir Althusserci etkiyi taşıması yönünden, daha önceleri yapılmış olan *Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey*'deki gibi işin özellikle mutfağını göstermeye meyilli Brechtiyen yaklaşımı benimseyecek tarza dikkate değer ölçüde kaydığını gösteriyordu.[6]

Godard'a ve Dziga Vertov Grubu'na ek olarak, 'Left Bank ekolü', 'Fransız yeni sineması' ya da *rive gauche* olarak adlandırılan diğer bir grup filmci de aynı dönemde modernist gelenekte filmler yapıyorlardı. Bununla beraber, Alain Resnais, Georges Franju, Jean Cayrol, Chris Marker, Alain Robbe-Grillet, Agnes Varda ve Marguerite Duras'dan oluşan *rive gauche*, filmcilikte, *nouvelle vague*'a göre birbirinden daha farklı ve çeşitli unsurları içinde barındırıyordu. Buna ek olarak, Hollywood'un ve *cinéma de papa*'nın inkârından etkilenen *nouvelle vague*'ın aksine, *rive gauche*, açıkça, 1920'lerin Fransız şiirsel modernist belgeselleri ve yeni romanın da dâhil olduğu çeşitli modernist etkilerden besleniyordu. Bu etkilerin karışımı, *Les Yeux sans visage* (*Yüzü Olmayan Gözler*, Georges Franju, 1959), *Nuit et brouillard* (*Gece ve Sis*, 1955, Alain Resnais), *Hiroshima mon amour* (*Hiroşima Sevgilim*, Resnais, 1959), *L'Année dernière à Marienbad* (*Geçen Yıl Marienbad'da*, Resnais, 1961) ve *Trans-Europ Express* (*Avrupa Ekspresi*, Alain Robbe-Grillet, 1967) gibi filmlerde görülmektedir.

Her ne kadar *rive gauche* filmleri, Godard gibi siyasi modernist filmcilerden ayrışsa da, iki tür arasında bazı benzerlikler kurulmaktadır. Godard gibi *rive gauche* da sinemasal illüzyona karşı post-yapısalcılıktan etkileniyordu. Resnais ve Marker gibi filmciler hem Sovyet montaj teorisinden hem de Brechtiyen estetikten etkilenirken; Resnais, Varda ve Duras, filmlerini siyasal konularla ilgili doğrudan yorum yapmak için kullanıyorlardı. Bununla beraber, Robbe-Grillet'nin *L'Homme qui ment* (*Yalan Söyleyen Adam*, 1968) filmini Godard'ın *Weekend* (Hafta Sonu,

(6) Willett, John, *Brecht on Theatre* (New York and London: Hill and Wang and Eyre Methuen, 1978), s. 389.

1967) filminden ayıran şey, *Yalan Söyleyen Adam*'ın saf estetik meselelerle ilgilenmesidir. *Rive gauche* filmcileri 1968 sonrası siyasal ilerlemeci bir film dilinin geliştirilmesinden etkilenmiş olsalar da, estetiğe verdikleri önemin derecesi, onları Avrupa siyasi modernizminin temel yörüngesinin dışında tutar: Bahsi geçen yörünge Godard'dan genç ve yeni Alman sinemasına doğru ilerlemektedir.

Almanya'nın 'genç' ve 'yeni' sineması da, *nouvelle vague*'a benzer olarak, savaş sonrası ticari sinemanın verdiği rahatlığa karşı ortaya çıkmıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'da askeri bir hükümet kurulmuş ve ülke, İngiltere, Fransa, Amerika ve Sovyet kuvvetleri tarafından kontrol edilen dört işgal bölgesine bölünmüştür. Askeri Hükümet 1949'da, Britanya, Fransa ve Amerika'nın bölgelerinde Almanya Federal Cumhuriyeti (Batı Almanya); Sovyet bölgesinde ise Alman Demokratik Cumhuriyeti (DDR) kurulana dek iktidarda kalmıştır. DDR 1949'da bağımsız olsa da, Federal Cumhuriyet, tam bağımsızlığını 1955'te askeri işgal sona ererek Cumhuriyet NATO'ya katıldığında elde etmiştir.

Askeri Hükümet döneminde, işgal kuvvetlerinin en temel hedeflerinden biri, savaş sonrası Almanya'da sağ kanat milliyetçi eğilimlerin tekrar ortaya çıkmasına olanak verecek bir anayasal yapı oluşturmaktı. Bu amaca ulaşmak için, tecrübesiz Federal Cumhuriyet'e dayatılan anayasa, merkezi hükümet yerine on bir bölgesel hükümetin her birine *Länder* adında kayda değer bir siyasi güç veriyordu. Benzer şekilde, Nazi rejiminin belirleyici özelliklerinden biri olan devletin kamu iletişimi üzerindeki kontrolünün engellenmesi için Federal Cumhuriyet'in anayasasının üzerine temellendiği hukuki şartlar olan Temel Yasa kabul edilmişti. Bu yasa, ifade özgürlüğünü ve sansürden özgürleşmeyi Batı Alman kanunlarında güvence altına alıyordu.[7]

(7) Porter, Vincent and Collins, Richard, *WDR and the Arbeiterfilm: Fassbinder, Ziewer and Others* (London: BFI, 1981), s. 7

Temel Yasa, bu özgürlükleri kayıtsız şartsız bir çerçeve içine almak yerine, Federal Cumhuriyet'in siyasi kurumlarını yasal bir zorunluluk ile bağlıyordu. Kurumlarla sınırlı bu özgürlükçü ideal, her ne kadar henüz kuruluş safhasında olan her an zarar görebilecek bir cumhuriyeti egemenliğini zedeleyebilecek tehditlerden korumak için oluşturulmuş olsa da, bir yandan da ifade özgürlüğüne hukuki bir kısıtlama getiriyordu. Bu ve bununla beraber diğer unsurlar, 1960'lar ve 1970'lerde siyasi protestonun artmasına ve buna paralel olarak genç ve yeni bir Alman sinemasının oluşmasına ortam hazırladı.

Askeri Hükümet zamanında, sivil toplumun farklı alanlarında, Nazizm'i yok etmek için resmi kampanyalar, sansür ve bilgi yönetimi uygulanıyordu. Bir yandan Alman film prodüksiyonu sıkı bir şekilde denetlenip sansürlenirken, diğer yandan Nazi rejimi ile işbirliğinde bulunmuş birçok film çalışanı bu dönemde film endüstrisinden sürülüyordu. Bununla beraber batıda, Amerika'nın da etkisiyle, yeni film pazarında Hollywood'un hâkimiyetini oluşturmak için, filmin söylemsel içeriğini kontrol etmek için siyasi zorunluluklarla beraber üstü örtülü bir ekonomik baskı da uygulanıyordu.

Nazilerden arındırma çalışmaları, sansür ve Hollywood'a boyun eğmenin baskısından geriye kalan Alman sineması, mevcut durumu betimleme ve Almanya'nın yakın tarihini işgal güçlerinin ideoloji algısıyla sunmak zorunda bırakılıyordu. Askeri hükümetin kurumsal ve entelektüel olarak yeniden yapılanma sürecinde 'iyi' ve 'kötü' Almanlar arasında ayrım yapması gibi, *In jenen Tagen* (*O Günlerde*, Helmut Käutner, 1947) filmi, 1933 ile 1945 arası Alman tarihini iyi ahlak ve zorbalık arasında bir çekişme olarak ele almıştı.[8]

1950'lerde, Soğuk Savaş'ın başlamasından sonra, Temel Yasa'nın da içerdiği faşizm karşıtı baskın siyaset, komünizm kar-

(8) Kaes, Anton, From Heimat to Hitler: *The Return of History as Film* (Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1992), s. 12.

şıtı bir siyaset biçimine dönüştü. Bu esnada, Batı Almanya, refahı arttıran ekonomik bir uyanış yaşadı. Ticari film kültürü, *O Günlerde*'de olduğu gibi, Nazi geçmişini övecek her türlü unsurdan kaçınma ile tanımlanıyordu. Bunun yerine, Batı Almanya kendisini modern ve liberal bir tüketim toplumu olarak konumlandırırken, kırsal *Heimatfilme (memleket filmi)*, iç rahatlatan 'nostaljik' savaş filmleri, kostümlü romanslar ve komediler gibi hayal-gücüne dayanan sürükleyici türler çoğaldı.[9]

1946'da ayıklanan birçok eski filmci, Batı Alman film endüstrisine bu dönemde geri döndü ve bu durum 1950'lerde Batı Almanya'da en popüler tür olan *Heimatfilme*'nin ortaya çıkmasına yol açtı. Savaş sonrası *Heimatfilme*'nin temelleri, Arnold Franck, Luis Trenker ve Leni Riefenstahl'un 1930'lardaki dağ filmlerine dayanır. Riefenstahl'ın *Das blaue Licht* (*Mavi Işık*, 1932) filmi, cesur Alman dağcıları, ihtişam ve yücelik atfedilen bir manzara içine yerleştirerek milli kimliği kurmak için Alman romantizminin mirasına dayanır. Yine de, bu filmlerde, daha sonra *Heimatfilme*'yi etkileyecek olan yalnızlığın ve romantik bir görkemin temsili yerine, birey ile kırsal topluluğun ilişkisinin şiirsel olmayan bir gözlemi yer alır.

Dağ filmlerine ek olarak, savaş sonrası *Heimatfilme,* Nazi döneminde ortaya çıkan *Blut und Boden* (Kan ve Toprak) filmlerinden de etkilenmiştir. *Blut ve Boden* filmlerinde, dağ filmlerinin romantik panteistik kırsallığı, popülist Nazi ideolojisinin ifadesi için bir araç haline getirilmiştir. Almanların ve Alman kültürünün doğasında var olan üstünlüğü vurgulayan *Ewiger Wald* (1936) gibi bir film, *'Nasyonel Sosyalist kültürel topluluk'* tarafından hem yapılmış hem de tanıtılmıştır.[10] *Ewiger Wald* gibi filmler, nasyonel sosyalizmin ideolojisi ile romantizmin temaları ve imajlarıyla örülmüştü. Bu filmler, *Heimatfilme*'den farklı

(9) A.g.e., s. 18.
(10) Petley, Julian, *Capital and Culture: German Cinema 1933-45* (London: BFI, 1979), s. 132.

olarak, kırsal yaşamı yüceltirken, Alman kırsal pastoralliğinin, kendisini açıkça siyasi olarak konumlandırmayan, daha yerel bir temsili için bir model oluşturmaktaydı.[11] *Blut und Boden* (kan ve toprak) filmlerinden *Heimatfilme*'ye uzanan bir süreklilik iddiası, 1950'lerde yapılan 300'den fazla Heimatfilme'nin Üçüncü Reich döneminde yapılan filmlerin tekrarı olduğu ve Nazilerin emrinde çalışan yönetmenler tarafından yapıldığı gerçeği ile desteklenmektedir.[12]

Hans Deppe'nin *Grün ist die Heide* (*Yeşil Fundalık*, 1951) gibi bir *Heimatfilme* ve Helmut Käutner'in *Des Teufels General* (*Şeytanın Generali*, 1954) gibi benzer savaş filmleri, 1950'lerde çok popüler olmasına rağmen, 1960'ların başında cazibesini kaybetmeye başladı. Bu esnada savaşı tecrübe etmeyen genç Alman nesil, yakın Alman tarihine karşı daha eleştirel bir bakış geliştiren filmler talep etmeye başladı. Yerleşik film yapım pratiklerine verilen desteğin azalmasına, Alman film yapımının hem nitelik hem de nicelik olarak zayıflamasına sebep olan bir unsur olarak Hollywood'un Alman pazarına nüfuzunun artması da eklendi. Bu durum, televizyonun yaygınlaşmasıyla daha da şiddetlendi, sinemaya gidiş oranı buna bağlı olarak düştü ve yerli film yapımına yatırımın azalmasıyla sonuçlandı.[13]

1960'ların başında Batı Alman film endüstrisi neredeyse çökmek üzereyken, 1962'de Oberhausen Film Festivali'nde, Alexander Kluge ve yirmi beş genç filmci, radikal bir reform isteyen bir manifesto yayımladılar. 'Oberhausen Manifestosu' kısa zaman içinde 'Genç Alman Sineması'na dönüştü. Fransız *nouvelle vague*'ı gibi, genç Alman sineması da 1950'lerin 'eski' sinemasının yerine geçerek *Heimatfilme*'nin sürükleyici ve romantik ticari tutumu yerine, kamusal olarak kaynak sağlanan, eleştirel

(11) Kaes, a.g.e., s. 15.
(12) A.g.e.
(13) Sieglohr, Ulrike, 'New German Cinema', in Hill, John and Church-Gibson, Pamela (eds.), *The Oxford Guide to Film Studies* (Oxford: Oxford University Press, 1998), s. 467

bir tutum benimseyen ve 'ticari film endüstrisinin eğilimlerinden bağımsız bir sinema' kurma amacındaydı.[14]

Genç Alman sineması, auteur'lüğe dayanan, modernist ve toplumsal önermeler üzerine kurulu, yapı-sökücü gerçekçi bir estetiğe sahip, *nouvelle vague* sonrası Fransız post-yapısalcılığından ve siyasi modernizminden etkilenen bir yapıya sahipti.[15] Oberhausen grubunda yer alan çoğu filmci, devlet destekli belgesel film yapımından geliyordu ve bu durum *Heimatfilme*'nin gösterişçi tavrına duyulan antipatiyle birleştiğinde; ağırbaşlı ve gerçeklik üzerine kurulu modernist bir film anlayışına yol açıyordu. Modernizm ve belgesel gerçekliğin bu birleşimi en önemli Oberhausen filmcisinin sinemasında görülmektedir: Filmlerinde 'birbiriyle çatışan unsurları barındıran (antagonistik) gerçekçilik' biçimini uygulamak için Derridacı post-yapısalcılıktan yararlanan Alexander Kluge. Burada, düş gücü ve ironik gerçekçiliğin birleşimiyle oluşturulan teknikler vasıtasıyla, yerleşik güç ilişkileri ve eğilimler, sinemasal olarak yapısökümüne uğratılmıştır. Kluge, izleyicinin bir yandan bilincini genişletirken diğer yandan baskın ideolojik söylemlerden kurtulmasını sağlamak amacıyla filmlerinin 'farklılık', ya da 'farklılaştırma'yı hedeflediğini söylerken, Derrida'nın *différance* kavramından yararlanmıştır.[16]

Kluge, *différance* fikrinde yatan radikal, anti-normatif rölativizmi (görelilikçilik) reddetmiş ve Almanların *Erfahrung* (deneyim) kavramından yararlanmıştır; harekete geçirilmiş bir izleyicinin toplumsal faydaya katılması için salt bir fark yerine toplumsal bağlam içinde ele alınan bir 'farklılaştırma yetisi' telkini gerekmektedir.[17] Kluge için, *Erfahrungszusammenhang*, ya

(14) Franklin, James, *New German Cinema* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1989), s. 163.
(15) Elsaesser, Thomas, *The New German Cinema: A History* (New Brunswick: Rutgers University Press, 1989), s. 163.
(16) A.g.e.
(17) A.g.e.

da 'deneyimin içeriği ve şartları'nın temsili, farklılaştırmayı en iyi gösteren çağrışımsal film yapımının önemli etkenlerinden biriydi; Kluge de, izleyicinin bilincini arttıran filmler yapmak isterken aynı zamanda siyasi açıdan yorumlanmış bir 'deneyim ufku' sunuyordu.[18]

Yeni Alman filmciler, film yapım faaliyetlerinin yanı sıra, Alman film sektörüne devlet desteğinin ve ödeneğinin artması için lobi yapıyorlardı. Hükümet, Alman sinemasının kültürel statüsünü ulusal tanıtımın bir parçası olarak yükseltmek istiyordu ve Oberhausen'den iki yıl sonra, Kuratorium Junger Deutscher Film (Kuratorium), ilk ya da ikinci filmlerini çeken yeni filmcilere destek olması amacıyla, İçişleri Federal Bakanı tarafından kuruldu. Kuratorium'un kuruluşunu takiben, 1968'de kültürel olarak 'değerli' ya da 'çok değerli'[19] addedilen filmlerin desteklenmesi için Film Ödenek Kurulu oluşturuldu. Bu ölçütlere ek olarak, İçişleri Federal Bakanı yılın en iyi Alman filmleri için ödül verirken 1960'ların sonlarından itibaren Alman televizyonu film yapımına yatırım yapmaya başladı ve 1974'te Televizyon Çerçeve Anlaşması ile yeni film yapımına düzenli olarak ödenek ayırmaya başlandı.[20]

Oberhausen'in en temel başarılarından biri, film kültürünün gelişiminde bir katalizör rolünü üstlenmesidir. Bu durum, yukarıda bahsedilen kurumsal çerçeveye ek olarak, daha sonra ortaya çıkacak, alternatif bir art-house (küçük ölçekli sanat sineması) sineması seyircisinin oluşmasına olanak verdi. Oberhausen filmcileri için ise böyle bir hazır seyirci yoktu; buna kendi estetik ve siyasi rotalarının belirsizliği de eklenince hareketin düşüşü gerçekleşti. Jürgen Pohland tarafından çekilen *Tobby* (1962) ve Peter Schamoni tarafından çekilen *Schonzeit für Füchse* (*Tilki Avı Yasağı*, 1966) gibi Oberhausen filmleri konuya

(18) A.g.e.
(19) Franklin, a.g.e., s. 32.
(20) Elsaeser, a.g.e., s. 33.

saygısız ve sığ yaklaşımlarından dolayı eleştirilirken, diğerleri ise, o dönemde herkesin yaptığı gibi, inancını yitirmiş Alman gençliğinin çektiği eziyetlere odaklandıkları için eleştiriliyorlardı. Bu eleştirel yaklaşım, birçok genç Alman filminin başarısızlığıyla birleşince, hareketin dağılmasına sebep oldu.[21]

1960'ların sonlarında Genç Alman Sinemasının öncü işleri, yeni kaynak ve ödenek imkânlarının bulunması ve art-house film kültürünün gelişmesi; yeni Alman sinemasının oluşması ve Rainer-Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff, Verner Herzog, Wim Wenders ve Hans-Jürgen Syberberg gibi filmcilerin ortaya çıkması için bir temel oluşturmuştu. Bu filmcilere ayrılan fonların sayısının artması yeni Alman filmlerine Oberhausen grubuna kıyasla daha fazla biçimsel seçenek arasından tercih hakkı sundu. Buna rağmen, yeni Alman sinemasının faydalandığı kaynaklar göreceli olarak hala sınırlıydı. Kuratorium gibi kurumlardan gelen fonlar, daha sonra ek kaynak bulması planlanan yapım yatırımları için başlangıç sermayesi oluşturmaktaydı. Pratikte ise, birçok yeni Alman filmi bu tip bir kaynağı bulamıyordu ve sonuç olarak yeni Alman sineması 1970'lerde mali olarak yeterince desteklenmemiş oldu.[22] Bunun sonuçlarından biri de yeni Alman filmlerinin Hollywood filmlerinin mizansenini ve anlatıların dikişlerini gizleyen anlatıcıya sahip filmlerini taklit edememesiydi, sonuç olarak Syberberg, Fassbinder ve diğerlerinin filmleri, genç Alman sinemasının bir özelliği olarak, 'tamamlanmamış' niteliğiyle karakteristik yanları olan filmler olarak kaldılar.[23]

Genç ve yeni Alman sineması, toplumsal ve siyasi tartışmalara aktif biçimde katılıyordu. Bu aktivist yönelimin ortaya çıkmasında etkili olan unsurlardan biri Batı Alman hükümeti ve kuruluşunun, sanatçıları, entelektüelleri ve kültürel kurumları

(21) A.g.e.
(22) A.g.e., s. 25.
(23) Sieglohr, a.g.e., s. 469.

güncel ve tarihsel konulara katılım için desteklemesiydi. Hükümet bu katılımı destekleyerek, uluslararası alanda Federal Cumhuriyet'in, ifade özgürlüğü ve eleştirel yükümlülük kültürüne sahip bir anayasal devlet modeli olduğuna dair bir imaj çizmeye çalışıyordu.[24] Bu tasarı, kendisini faşist geçmişinden uzaklaştırmak isteyen bir ülke için önemliydi; Batı Alman sanatçıları ve entelektüelleri ise statükoyu eleştirmek için kendilerine verilen bu yetkiden yararlanıyorlardı. Bununla beraber, özerklikten faydalanan birçok film, egemen liberal sosyal-demokrat mutabakatın ötesine geçiyordu ve bu durum film yapımcıları ile siyasi iktidar arasında gerilime yol açıyordu.[25]

Hükümetin bu tutumuna ve sinemanın siyasetin kamusal alanına katılımının resmen cesaretlendirilmesine ek olarak, yeni Alman sinemasının yönelimi televizyonun film yapımı fonlamasında oynadığı rolden de etkileniyordu. 1949'dan sonra Batı Alman televizyon filmi prodüksiyonu dokuz yerel yayın şirketine bölündü, bunların her biri, kamu servisi sorumluluğundan ötürü, yayınlarının belirli bir yüzdesini toplumsal ve siyasi konularla ilgili programlara ayırmak zorundaydı. Batı Alman televizyonunun 1949'dan sonra kurulan yapısı, Cumhuriyet'in ve anayasanın federal karakterini ve niyetlerini yansıtıyordu. Anayasanın milliyetçi eğilimlerin oluşmasını engellemek üzerine biçimlendirilmesi gibi televizyonun yerel yapısı da devletin ulusal iletişim kanalları üzerinde etkisini sınırlamak üzerine kurulmuştu.

Batı Alman televizyonunun yararlandığı özerklik, her yayın şirketinin alabildiğine fikir çeşitliliğini kapsayan programlar yayınlamasına dair getirilen hukuki bir zorunlulukla artmıştı. Anayasanın klasik liberalizmi ile Batı Alman televizyonunun liberal çoğulculuğu da, ülkülere ve Federal Cumhuriyet'in siyasi kurumlarına bağlılık zorunluluğu ile sınırlanmıştı. Pratikte ikti-

(24) A.g.e., s. 467
(25) Elsaeser, a.g.e., s. 318.

dara eleştirel yaklaşan yayınlar cesaretlendirilse de yayıncılar mutabakata varılmış görüşlere öncelik vermek zorunda hissediyorlardı.[26] Çoğulculuğa getirilen bu sınırlamalar daha sonra Fassbinder ve Syberberg gibi Alman yeni filmcileri için sorun yaratacaktı.

1950'lerin sonlarında, Alman film endüstrisi çökmek üzereyken, Alman televizyon şirketleri film yapımına yatırım yapmak amacıyla film stüdyolarını satın almaya başladı. Çoğulcu niyetlerine uygun olarak, şirketler kendileri film yapmak yerine bağımsız projeleri desteklediler. Televizyonun kamusal hizmette üslendiği konum ve tavır, toplumsal ve siyasi boyuta sahip birçok filmin ortaya çıkmasına sebep oldu.[27] Örneğin, en büyük ve önemli eyalet olan Kuzey Rhine-Westphalia'ya hizmet eden ve ülkenin en gelişmiş kamusal hizmet profillerinden birine sahip bir televizyon kanalı olan Westdeutscher Rundfunk, 1968 ile 1972 arasında, belgesel temelli ögeleriyle ön plana çıkan *Arbeiterfilme*'ye (İşçi Filmleri) ve Edgar Reitz'in *Heimat* (Memleket, 1984) filmine destek vermiştir.

Yeni Alman sineması, eleştirel ve muhalif özerkliğinin siyasi iktidar tarafından onaylanması ve cesaretlendirilmesi bakımından benzersizdir. Ülkedeki muhafazakâr güçler, Batı Almanya'nın birçok yeni Alman filminde sunulan imajını tasvip etmiyordu. 1977'den sonra, sağ kanada kayma ve terörist Baader-Meinhof grubunun faaliyetleri etrafında oluşan protestoları takiben, siyaseten tartışmalı konulara verilen destek azaldı. 1982'de Hristiyan Demokratik Birliği Helmut Kohl'un liderliğinde iktidara geldi ve zaman kaybetmeden Alman televizyonunun özelleştirilmesi yönünde yasalar çıkarttı. Diğer unsurlarla beraber, 1980'lerde ticari güçlerin bu şekilde takdimi, yeni Alman sinemasını daha genel kapsamlı ve siyasi olarak 'kabul edilebilir' bir sinema biçimi haline getirdi.

(26) Porter and Collins, a.g.e., s. 8.
(27) Elsaeser, a.g.e., s. 34.

1962 ile 1978 arası, genç ve yeni Alman sinemasının toplumsal ve siyasi gerçeği eleştirel bir biçimde sunduğu bir dönem olarak nitelendirilebilir. Bu dönemde filmcilerin çeşitlilik gösteren eğilimleri ve ödenek sağlayan kurumların birbirinden farklı öncelikleri, ortak bir tarihsel ve çağdaş duruma karşı çok çeşitli biçimsel tepkilerin ortaya çıkmasını sağladı.[28] Örneğin, Straub, Fassbinder ve Syberberg'in benimsediği minimalist yaklaşıma ek olarak, içlerinde Wenders ve Schlöndorf'un dışavurumcu edebi uyarlamaları, Erwin Keusch ve Christian Ziewer'in belgesel gerçekçiliği ve Rosa von Praunheim ve geç dönem Fassbinder'in biçimsel gösterişçiliği gibi farklı film yapım türleri de görülüyordu. Tüm bu filmcilerin oluşturduğu grupta, siyasal modernizm, en açık şekilde Straub, Syberberg ve Fassbinder'in yapıtlarında görülmektedir.

Jean-Marie Straub ve Danièle Huillet (Straub-Huillet)'nin filmleri, çoğunlukla yabancılaşmış ve yozlaşmış bir siyasi durumu resmetmek için, post-yapısalcı, siyasi modernist ve Brechtiyen tarzda yanılsamayı ve duygusal özdeşleşmeyi reddeden bir estetikten faydalanıyordu. *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (Olup Bitenleri Takviye Etmeyin ya da *Şiddetin Başladığı Yerde Yalnızca Şiddet Çözümdür*, 1965) ve *Chronik der Anna Magdalena Bach (Anna Magdalena Bach'ın Güncesi)* gibi filmler ses, görüntü, dil ve oyunculuk açısından her birinin diğerinden bir ölçüde bağımsız olabildiği Brechtiyen teknikleri kullanır. Straub-Huillet'nin filmleri Brecht'in oyunlarından anlatıda gereksiz unsurların atılması bakımından farklılaşır. Sonuç, film yapımında, tüm duyguların arındırıldığı, sert ve çileci, her türlü şaşaadan bilinçli olarak uzak duran bir biçimdir. Bu tür bir 'materyalist' sinema Althusserci post-yapısalcılığa çok şey borçludur ve Fransa'da 1968'den sonra gelişen Althusser etkili sinema ve film teorisini öncelemektedir.

(28) Sieglohr, a.g.e., s. 468.

Straub-Huillet, nasyonel sosyalizmin duygu sineması ile klasik Hollywood filminin belli standartlara bağlı manevralarından tamamen farklı bir sinema pratiği geliştirmeye olan kararlılıkları sonucunda film yapımında bu minimalist biçimi benimsediler. Egemen sinemanın dilinin burjuva ideolojisini güçlendirmesi ve erken dönem film dilinin popüler ve işçi sınıfı deneyiminin daha özgün bir ifadesini tercih etmesi gibi, siyasi modernist ilkelerin izinde olan Straub-Huillet erken dönem sinemanın büyük anlatılarını ve görsel basitliğini arıyordu. Biçimde daha özgün bir sadelik arayışına ek olarak, erken dönem sinemanın sembolik anlamları ifade etme biçimine ulaşmaya çalışıyordu. İmajın şiirsel ve sembolik gücüne duyulan bu ilgi Straub-Huillet filmlerinin yalın minimalizminin etkisini azaltır ve bu filmlere aşkın olarak tanımlanabilecek bir nitelik kazandırır.

Siyasi modernizmin, erken dönem sinemanın ve görsel imlemenin sezgici bir kavrayışının etkisinin yanı sıra, Straub-Huillet; Carl Dreyer ve Bresson'un filmlerinden etkilenmiştir. Straub-Huillet, özellikle Bresson'un ses, jest ve mizanseni psikolojik gerçekçiliği en aza indirmek ve izleyicinin dikkatini jestin, hareketin ve aksiyonun maddiliğine çeken, çağrışıma dayalı, biçimsel kompozisyonlar yaratmak için kullandığı filmi *Les Dames du Bois de Boulogne* (*Boulogne Ormanının Kadınları*, 1945)'dan etkilenmiştir. Straub-Huillet, aynı zamanda, *Boulogne Ormanının Kadınları* filminde Bresson'un gösterişli bir mizansen ve karakterizasyonun üzerini yalın bir asaletle örtmesinden ve psikolojik gerçekçilik ya da olaylar dizisinin ustalıklarının yardımına başvurmadan yabancılaşma, kaygı, ihanet ve intikam konularında ahlaki bir söylem geliştirmedeki başarısından etkilenmiştir.[29]

Anna Magdalena Bach'ın Güncesi'nde (1967), Straub-Huillet, Johan Sebastian ve Anna Magdalena Bach'ın zorluklar ve sömürü

(29) Roud, Richard, *Straub* (London: BFI and Secker & Warburg, 1971), s. 19-23.

karşısında korudukları ahlaki bütünlüklerini ve metanetlerini; yaygın sinematografik eğilimleri yapı-sökümüne uğratmaya çalışan yalın bir sinema biçimiyle yansıtma yolunu aradılar. *Anna Magdalena Bach'ın Güncesi*, uydurma bir senaryoyu kullanmak yerine orijinal belgeler ve bu belgelerden alınan metinlerle bir dereceye kadar belgesel bir gerçeğe uygunluğun yolunu aramakta; bunu da Bach'ın yaşamının ve kariyerinin bir kronolojisini vererek yapmaktadır. Gerçeğe uygunluğa duyulan bu ilgi Straub-Huillet'in *Anna Magdalena Bach'ın Güncesi*'ı Bach'ın gerçekte yaşadığı yerlerde filme almaları ve kariyerinin farklı dönemlerine ait müzikleri kullanmalarıyla pekişmektedir.[30]

Anna Magdalena Bach'ın Güncesi'ı belgesel bir gerçeğe uygunlukla sunmak için çeşitli araçlar kullanılırken, film aynı zamanda anlatılan hikâyeye yücelik katan titiz ve simetrik bir kompozisyon yapısına sahiptir. *Anna Magdalena Bach'ın Güncesi*, dört grupta toplanan on eşit bölüme ayrılmıştır ve bu grupların her biri filmdeki ana anlatılardan birine karşılık gelir. *Anna Magdalena Bach'ın Güncesi*'nin yapımında kullanılan çekim sürelerinin oranı filmin bir bütün olarak biçimsel yapısına işaret eder. Planlar bir saniyeden yedi buçuk dakikaya kadar uzanır ve her planın süresi olay akışının gelişiminin gereklilikleri ya da karakterizasyonundan ziyade anlatının genel kompozisyon yapısına bağlıdır. *Anna Magdalena Bach'ın Güncesi*'nin sinematografisinin önemli bir kısmı durağan ve sabittir. Yine de, kamera hareket ettiğinde ustalığı ön plana çıkaran dikkatle hazırlanmış manevralar görülür. Buna ek olarak *Anna Magdalena Bach'ın Güncesi* sonuç bölümüne doğru ilerledikçe, Bach ölüme yaklaşırken, filmdeki planların süreleri kısalır.

Anna Magdalena Bach'ın Güncesi, aynı anda birçok şeydir; bir aşk hikâyesi, Bach üzerine bir belgesel, sınıf sömürüsünün ifşası ve Alman kültür tarihinin önemli yönlerinin yeniden de-

---

(30) A.g.e., s. 82.

ğerlendirilmesi. Bunlarla beraber, *Anna Magdalena Bach'ın Güncesi,* Avrupa sinemasal siyasi modernizminin en büyük başarılarından biridir. Brecht'in yabancılaşma kuramını ve Althusserci 'materyalist' araçları izleyici özdeşleşmesini kırmak için kullanmakla kalmaz, buna ek olarak, siyasi modernizmin ana hedefini dışavurumcu bir nitelikle birleştirir. Yalınlığın ve aşkın bir ifadenin bu birleşimini Bresson'a borçlu olmakla beraber, *Anna Magdalena Bach'ın Güncesi,* Bresson'un da ötesine geçen bir boyutta katı bir asceticism/çileciliğe (zahitliğe) işaret eder ve Straub-Huillet'nin film dili ve tarihin sinemasal temsiline dair görüşlerini yansıtır.

Hans-Jürgen Syberberg de Straub gibi hem Brechtiyen estetikten hem de egemen sinema biçimi ve dilinin post-yapısalcı reddinden etkilenmiştir. Öyle ki, Syberberg, *Ludwig: Requiem für einen jungfräulichen König* (*Ludwig: Bakir Kral için Ağıt*, 1972) filmini 'diyaloga dayalı sinemanın egemen biçimlerine ve Hollywood ile onun sömürgelerinin geleneği içinde yer alan eğlence sinemasına karşı açılan bir savaş ilanı'[31] olarak tanımlıyordu. Bununla beraber, Straub'un yalın çileciliğinin ve sinemayı şaşaaya götürecek her türlü biçimsel eklentiden arındırma çabasından farklı olarak, Godard'ın ironi dolu yapı-sökümcülüğünden ayrışarak, Syberberg'in filmleri, kendisini diğer 'materyalist' karşı-sinema çabalarından ayıracak şekilde, seyirlik bir eser yaratma çabasını ve teatralliği birleştirmek için önsel bir eğilim gösterecek görsel bir dünya yaratmaya çabalar.

Syberberg'in seyirlik filmlere yönelik ilgisi, kendisinin sessiz sinemanın erken döneminin tiyatrodan türetilen gösterilerden oluştuğuna olan inancından kaynaklanır. Sinemayı tiyatrodan ayırma konusunda kararlı olan ve sinemasal olmayan filmleri tiyatro geleneğine fazlasıyla bağlı olmakla suçlayan birçok filmci ve teorisyenin aksine, Syberberg sinemanın estetik temellerini

(31) Kaes, a.g.e., s. 42.

tiyatronun kendisine yeten bir anlatı yaratabilme gücüne dayandırır. Syberberg, aynı zamanda, sinemanın merak uyandıran anlatıları mantık ve aklın kurallarının sınırlayıcı bir unsur olmaktan çıktığı noktaya götürebilme gücüyle tiyatroyu aştığını söyler.[32]

Syberberg'in filmleri sinemanın gerçekliğin izlenimi etkisini, aynı anda hem marifetlerini sergileyecek şekilde kullanabilmesine özel bir önem vererek, hem de sinemanın etkileyici bir seyirlik yaratma becerisini en üst seviyeye çıkartarak kendi yaptığının farkında olacak şekilde ön plana çıkartır. Anlatıcılı/diegetic gösteriye verilen bu önem Méliès'in sinemasından ve Brecht'in tiyatrosundan etkilenmektedir ve aynı zamanda Wagner'in *Gesamtkunstwerk*, ya da 'bütünlüklü sanat eseri'nden de yola çıkılarak elde edilmiştir. Straub'u, Bach ve Schönberg'in Wagner'e oranla daha yalın olan müziği etkilerken, Syberberg'in filmleri için müzikal kaynağı Wagner oluşturmaktadır. Syberberg'in filmlerini göz-alıcı dışavurumcu efektlere ulaşacak biçimde oluşturmasında özellikle Wagner'in etkisi vardır. Sinemanın, tiyatronun mekânsal ve zamansal kısıtlarını aşacağına olan inancına benzer olarak, Syberberg, Wagnerci *Gesamtkunstwerk*'in en üst düzeyde gerçekleşmesinin ancak film yoluyla mümkün olduğunu da söylemekteydi; bunu da *Parsifal*'de (1982) denedi.[33]

Filme yaklaşımını Brechtiyen siyasal modernizm ve Wagnerci romantizm gibi birbiriyle çelişen iki model üzerine temellendirmesi, Syberberg'in eklektik ve paradoksal bir film biçimi oluşturmasına yol açtı ve bu film biçimi bazı noktalarda aşırı duygusal, bazı noktalarda yanılsamacılık-karşıtı ya da zaman zaman didaktik oluyordu. Syberberg bazen akışkanlık ve *Gesamtkunstwerk*'i içermenin yollarını ararken, bazen de Brechti-

---

(32) A.g.e., s. 42-3.
(33) Jameson, Fredric, *Signatures of the Visible* (New York and London: Routledge, 1992), s. 64.

yen tiyatronun daha parçalı, ne yaptığını gösteren, işin mutfağını seyirciyle paylaşan ve episodik biçimini benimsiyordu. Bunun bir sonucu da filmlerinin atmosfer ve perspektifindeki genellikle sebepsizce oluşan çarpıcı değişimlerdir.[34]

Filmin içkin estetik potansiyelini dokunaklı ve performansa dayalı bir sinemanın ortaya çıkarabileceğine olan inancının yanı sıra, Syberberg, performans yanlısı yönelimlerin Alman sinemasının karakteristiklerinden biri olduğunu söylemektedir. Syberberg'e göre, sessiz filmin tiyatrodan biçimsel açıdan esinlenmesi, 1920'lerin Alman sinemasında diğer ülkelerin aynı dönemdeki sinemalarına oranla daha net bir şekilde görülmektedir.[35] Syberberg, Alman sessiz sinemasının performansa dayalı niteliğinin temellerini dışavurumculuktan almakla kalmadığını, aynı zamanda hem dışavurumculuk hem de romantizmi kapsayan Alman kültürel tarihine dayandığını söyler. Syberberg, filmlerinin hem bu kültürel geleneğe katkıda bulunduğunu hem de Alman ulusal kültür ve kimliğinin çağdaş kavramlarını şekillendirdiğini belirtir.

Syberberg'in, Alman sinema ve kültüründe romantik geleneğin önemine duyduğu inanç, onu, romantizmin ikonografisinin halen siyaseten sağ ve nasyonel sosyalizm ile ilişkilendirildiği 1970'lerde tartışmalı ve zamanının gerisinde bir figüre dönüştürür. Bununla beraber, Syberberg romantik geleneğin Hitler rejimi tarafından sahiplenilen yönlerinin reddinin iyi bir seçim olmadığını düşünür ve bu sebeple filmlerinde Wagner'e, romantizme ve ortaçağ Alman mitolojisine döner. Romantizme bu dönüş, naif bir övgünün ötesinde Alman ulusal kimliğinin asıl ifadesinin faşist ideoloji tarafından kaybettirilen itibarını bu kimliğe geri kazandırmaktır. Örneğin, Syberberg, *Ludwig: Bakir Kral için Ağıt* ve *Karl May* (1974) filmlerini 'tarihin pozitif mitleştirilmesi' olarak tanımlar.[36]

(34) Kaes, a.g.e., s. 45.
(35) A.g.e., s. 44.
(36) A.g.e., s. 59.

Ludwig: Bakir Kral için Ağıt ve *Karl May* filmleri, *Hitler: Ein Film aus Deutschland* (*Hitler: Almanya'dan Bir Film*, 1977) filmiyle beraber bir üçleme oluşturur. Bu üçleme ile Syberberg, fantezi ve mitin hayal kırıklığıyla örülü bir gerçeği aşabilmesinin yolunu aramaktadır. Bu üç filmde de ana karakterler (Ludwig, Karl May ve Adolf Hitler) kendilerini çevreleyen düşman dünyanın yerini tutması için arkaik mitlere sarılan kusurlu bireylerdir. *Hitler: Almanya'dan Bir Film*'de Syberberg Hitler'in romantik dönemin ütopik mitlerini dönüştürerek ve temellerini oyarak mitolojiyi kendine mal etmesini gösterir; filmde benimsenen strateji ise izleyiciyi Hitlerciliğin 'yıkıcı unsuruyla' karşılaştırmak, böylelikle de kültürel mirasın bu tip yeniden oluşturulma çabasından nasıl etkilendiğinin anlaşılabileceği düzeye erişmektir.[37]

Syberberg, siyasi olarak bu derece tartışmalı bir konuyu işlediği için eleştirilmiş ve hatta Nazi sempatizanlarını korumakla suçlanmıştır.[38] Bununla beraber, Syberberg, bir proto-faşist (faşizm-yanlısı) değildir; o, Batı Alman düzeni ve entelektüel kültüründe romantizmin nasıl marjinalleştirildiğine eleştirel bir şekilde yaklaşmaktadır. Syberberg'e göre, romantizmin kalbinde yatan ütopya özleminin modern Almanya tarafından reddi 'duygusal olarak ölü bir çağdaş Alman toplumu' yaratmıştır.[39] Bunun da ötesinde, Nazizm tarafından bu derece yozlaştırılan bir geleneğin geri kazanılmasındaki başarısızlık, sağın güçlerinin romantizmin mirasını kendisine mal etmeye çalışmasıyla yeni şiddet salgınlarına sebep olabilir. Bu sebeple, Syberberg için romantik mirasın hangi tarafın ellerinde olduğunun anlaşılması hayati bir önem taşır. Onun filmlerinde 'Almanların ruhsal yuvası'na bir dönüş yolu açmanın bir yolu aranmaktadır: Sözü edilen bu yuva faşizm, materyalizm ve rasyonalizmin birleşimine

(37) Jameson, a.g.e., s. 63.
(38) Kaes, a.g.e., s. 71.
(39) Santner, Eric, L., *Stranded Objects: Mourning, Memory and Film in Postwar Germany* (Ithaca, NY and London: Cornell University Press, 1993), s. 130.

karşı kaybedilmiştir.[40] *Hitler: Almanya'dan Bir Film*, bu nedenle, 'Alman bilinçdışının psikanalizi ve içindeki şeytanı çıkarması' için yönetilmiştir: Öyle bir bilinçdışı ki romantik mirastan kaçamaz ve onu içsel olarak bağrında taşımaktadır. Bu romantik miras faşizm tarafından zehirlenmiştir ve çağdaş liberal rasyonalizm tarafından baskıcı hale dönüştürülmüştür.[41]

Hitler: Almanya'dan Bir Film filmindeki şeytanı çıkarma işi *Trauerarbeit*[*], ya da, 'yas tutma süreci'ne duyulan çağdaş entelektüel ilgi ile ilişkilendirilmelidir. Bu düşüncenin temelinde yatan inanç Freud'dan alınmıştır. Bu inanç, bireyin sevdiği birinin kaybının üstesinden ancak tekrarlanan, acı dolu bir hatırlama sürecinden geçerek gelebileceği, ya da *Trauerarbeit*'dır.[42] Syberberg, *Trauerarbeit*'a dair bir çalışmanın Nazi dönemine ve mirasına ilişkin olarak gerçekleştirilmesi gerektiğine inanır. Bu sebeple, *Hitler: Almanya'dan Bir Film* adlı eserde, izleyicinin Hitlerizm'in 'yıkıcı unsurunun' içine girmesi ve böylelikle arınmasının yollarını aramıştır.[43] Hiçbir çağdaş Alman sanatçısının yas tutma süreciyle Syberberg kadar ilgilenmediği söylenmektedir.[44] Bununla beraber yas tutma süreci bütünüyle Hitler dönemine yöneltilmemiştir; Syberberg'e göre, değerlerin metalaştırılması ve modernitede yaygınlaşan ütopya tasavvurunun kaybedilmesine de yöneltilmiştir. Bu sebeple, Syberberg'in filmleri, metalaşmanın mirasına, baskıya ve kayıplara yöneltilen bir 'kültürel devrim programı' oluşturmaktadır.[45]

Syberberg Alman kimliğini irrasyonel eğilimlerle tanımlar. Gerek Nazizm gerekse çağdaş liberal rasyonalizmin eleştirisini, irrasyonel geleneğin ilk olarak faşizm tarafından yozlaştırıldığı

(40) Kaes, a.g.e., s. 68.
(41) Jameson, a.g.e., s. 73.
(*) Trauerarbeit: process of mourning: yas tutma süreci.
(42) Kaes, a.g.e., s. 69.
(43) Jameson, a.g.e., s. 63.
(44) Santner, a.g.e., s. 103.
(45) Jameson, a.g.e., s. 63.

ve sonrasında çağdaş Alman toplumu içinde bastırıldığı fikri üzerine temellendirir:

> Mistik olan her şey, Sturm and Drang Romantik dönem, Nietzsche, Wagner ve Dışavurumculuk... teslim oldu, yer değiştirdi, baskılandı... Almanya ruhsal olarak reddedildi ve mülksüzleştirildi... Heimat'ı olmaksızın, anayurdu olmayan bir ülkede yaşıyoruz.[46]

Syberberg'in işlerini karakterize eden neo-romantik estetik yeni Alman sinemasında faaliyet gösteren diğer yönetmenlerin filmlerinde de bulunmaktadır; her ne kadar en belirgin şekilde vurgulandığı yer Syberberg'in filmleri olsa da, Wernor Herzog, Wim Wenders, Werner Schroeter, Rainer-Werner Fassbinder ve Herbert Achternbusch'un filmlerinde de görülmektedir.[47] Yeni Alman sinemasının bu kolundan o dönemde 'hassasiyetçilik/sensibilism' olarak bahsedilmiş ve toplumsal eleştirinin daha gerçekçi ve didaktik formlarını benimseyen 'içerikçi' (contentist) gelenekle karşılaştırılmıştır. Daha önce de bahsedildiği gibi hassasiyetçi gelenek Alman romantik geleneğinden ve klasik Alman felsefesinden etkilenmiştir. Aklın ve rasyonalitenin hassasiyetçi reddi, 1968'in radikal dalgasını takiben, solun Batı Almanya'da önemli bir radikal değişimi gerçekleştirmedeki başarısızlığından da etkilenmiştir. Bunun bir sonucu da Syberberg'in *Karl May*, Herzog'un *Jeder für sich und Gott gegen alle* (*Kaspar Hauser'in Gizemi/Herkes Kendi İçin ve Tanrı Herkese Karşı*, 1974) ve Wenders'in *Im Lauf der Zeit* (*Zamanın Akışında*, 1976) filmlerinin toplumsal ve siyasi konularla doğrudan bir ilişki kurmak yerine, yabancılaşma ve bireyin yalıtılması gibi daha soyut temalara odaklanması olmuştur.

Syberberg gibi Rainer Werner Fassbinder de Mayıs 1968 olaylarını takip eden süreçte Avrupa'da gelişen yanılsamacılık karşıtı,

---

(46) Kaes, a.g.e., s. 68.
(47) Elsaesser, a.g.e., s. 49.

post-yapısalcı estetikten etkilenmiştir. Syberberg gibi Fassbinder de filmlerinin, Batı Almanya'da siyasi ve toplumsal değişimin tetiklenmesinde bir rol oynamasını istemiştir; bununla beraber, Fassbinder'in katkısı Syberberg'in epik *Gesamtkunstwerks*'i ile karşılaştırıldığında çok daha az heybetlidir. Syberberg gibi Fassbinder de Alman toplumunu etkileyen konuları irdeleyen 'üçlemeler' yönetmiştir fakat Fassbinder'in filmleri epik konulardan uzak durmakta, bunun yerine 'arzunun mikropolitikası' ile ilgilenmektedir.[48] Fassbinder'in, *Die Ehe der Maria Braun* (*Maria Braun'un Evliliği*, 1978), *Lola* (1981) ve *Veronika Voss* (1982) filmlerinden oluşan 'FRG Üçlemesi', 'Ekonomik Mucize döneminde Federal Cumhuriyet'in alegorisi' olarak nitelendirilir. Bu üç film, elle tutulamayan siyasi ve toplumsal güçlerin hareketi yerine üç kişinin biyografisini üzerinden bu alegoriyi anlatmaktadır.[49]

Fassbinder'in filmleri, belirli tarihsel koşullarla çevrelenmiş insanların umutlarını, özlemlerini ve hayal kırıklıklarını anlatarak, farklı bireylerin temsillerini toplumsal problematiklere bağlar. Böylelikle, Fassbinder'in filmleri kişisel olanla ilgilenirken, bireylerin deneyimlerine toplumsal bir boyut kazandırır. Her ne kadar filmlerdeki temaların çoğunluğunun evrensel bir geçerliliği olsa da, Fassbinder bu temaların aynı zamanda savaş sonrası Alman toplumunun bir karakteristiği olduğuna da inanmaktadır. Bu toplum, kendi tarihinin hatıralarını örtbas ederek, ütopik ve ruhsal olasılıkları dışarıda bırakan, zararsız bir değerler sistemini benimsemişti. Fassbinder özellikle 1968'in radikal, ütopik, anarşist ideallerinden etkilenmiş ve kendini 'romantik anarşist' olarak tanımlayacak kadar ileri gitmişti.[50] Yeni Alman sinemasındaki diğer isimler gibi, o da, savaş sonrası Alman kültürünün idealizmden uzaklaşmasına üzülüyordu; filmleri ise bu

(48) Kaes, a.g.e., s. 82.
(49) A.g.e.
(50) A.g.e., s. 100.

ideallerin yerini daha fonksiyonel güçlerin almasını anlatıyordu. Her ne kadar, Fassbinder'in çağdaş insan durumuna dair karamsar bir bakışı olsa da, filmleri yabancılaşmayı ve sömürüyü aşabilmenin bir yolunun da sevginin gücünde olduğu önerisinde bulunur. Kişiler arasındaki sevginin yüceltilmesi Fassinder'in filmlerinde sıklıkla görülmektedir; özellikle de sevginin toplumsal, ırksal, cinsel ve diğer önyargıların üstesinden geldiğini sergileyen sahnelerde.

Fassbinder'in arzunun mikro politikasına duyduğu ilgi ve gündelik deneyimin zorunlulukları, kendisinin film biçimine yaklaşımını etkiledi. Önceleri Straub'un ağırbaşlı stilinden etkilenen Fassbinder, daha sonra duygu yoksunu ve dolayısıyla kitlelere ulaşmaktan uzak olduğu gerekçesiyle Straub'un filmlerini reddetti. Fassbinder, Almanya'dan Amerika'ya göç eden yönetmen Douglas Sirk'in özellikle mizansen, müzik, melodram ve köstüm kullanımından ve bu yolla Amerikan toplumunun değerlerini ve yaşam tarzını üstü kapalı bir şekilde eleştiren filmlerinden etkilendi. 1971'den sonra Fassbinder'in filmleri Sirk'in melodramatik formlarını benimseyerek daha büyük izleyici kitlelerine ulaştı. Bunun sonucunda, yeni Alman sinemasının en çok izlenen filmlerinden biri olan *Maria Braun'un Evliliği*'nin ticari ve eleştirel başarısı geldi.

Brecht'in etkisi, Fassbinder'in birçok filminde açıkça görülmektedir. Fassbinder Brechtiyen yabancılaştırma araçlarını Sirk'ten aldığı melodramatik tekniklerle birleştirmiş; bunun sonucunda, zaman zaman birbiriyle çelişse de, hem etkileyici hem de mesafeyi koruyabilen filmler yapmıştır. Fassbinder bu yaklaşımı izleyiciyi düşündürmek kadar hissetmelerini sağlamak istediği için benimsemiştir ve bu senteze ulaşarak Brecht'in 'ötesine geçtiğini' söylemiştir.[51] Brechtiyen mesafe koyma (distancing) ve Sirkiyen melodramanın birlikte kullanımı, Fassbin-

(51) Franklin, a.g.e., s. 143.

der'in, dış ses ve gürültüyü, alışılmışın dışında kamera açılarını ve kaotik kalabalık sahneleri, film ve izleyici arasında bir mesafe yaratmak için kullandığı, diyalog ve olaylar açısından melodramatik bir yapıya sahip olan *Maria Braun'un Evliliği*'nde açıkça görülmektedir. Geleneksel film formuna sahip olmasına rağmen, *Maria Braun'un Evliliği*, karakterlerin ve olayların bireysel ve duygusal okumalarına izin verdiği kadar entelektüel ve toplumsal okumalarına da izin vermek için Brechtiyen teknikleri kullanmıştır.

Alman siyasal modernizmi Fransız post-yapısalcılığının teorik boyutunu bütünüyle alırken, İngiliz siyasal modernizmi, en azından ilk zamanlarda, anarşist isyankar ruh ile *nouvelle vague*'ın stilistik eklektizminin birleşiminden ve Brecht'in çalışmalarından etkilenmiştir. Bunun bir sonucu, Lacan, Althusser, Foucault ve Derrida'nın siyasi modernist teorisi İngiliz sinemasına, Fransız ve Alman sinemasına girdiğinden daha geç girmesidir. 1960'ların sonlarında bu iki ülkede ortaya çıkan teoriye dayalı ana akım sanat sineması ile Britanya'da teoriye çok daha az sırtını dayayan filmler arasındaki ayrım belirginleştirilmelidir.

Brechtiyen olmaktan daha ziyade, post-yapısalcı ve siyasi modernist İngiliz sinemasının kaynaklarından biri de, belgesel film yapımcılığının 'Özgür Sinema-Free Cinema' ekolüdür. Erken dönem İngiliz belgesel film hareketlerinden etkilenmekle beraber, özgür sinema, belgesel film hareketi içerisinde John Grierson ve diğerleri tarafından geliştirilen gazeteciliğe dayalı belgesel film yapımı modellerini reddetmiştir. Buna ek olarak, özgür sinema, Grierson ve ortakları ile Humphrey Jennings'i birbirinden ayırmıştır. *Spare Time* (*Boş Zaman*, Jennings, 1939) ve *Listen to Britain* (*Britanya'yı Dinle*, Jennings, 1942) gibi filmler yeni bir belgesel film pratiğinin yaratılması için model olarak görülmekteydi ve özgür sinemanın kurucularından olan Karel Reisz, Jennings'in *Fires Were Started* (*Yangınlar Başlatılmıştı*, 1943) isimli filmini 'Özgür Sinema için kaynak film' olarak tanımla-

mıştı.[52] 'Özgür sinema' gösterimlerinin Ağustos 1956'da gerçekleştirilen ilk programında *O Dreamland* (*Hayal Ülkesi*, Lindsay Anderson, 1953), *Momma Don't Allow* (*Momma İstemiyor*, Tony Richardson ve Karel Reisz, 1956) ve *Together* (*Birlikte*, Lorenza Mazzati, 1953) yer alıyordu. İlk gösterimi takiben 1956 ve 1959 arasında yapılan beş ayrı gösterimin programında ise *Everyday Except Christmas* (*Noel Hariç Hergün*, Anderson, 1957) ve *We are the Lambeth Boys* (*Lambeth Gençleriyiz*, Reisz, 1959) gibi filmler vardı.

Lindsay Anderson gibi özgür sinema yönetmenleri kendilerini, sanatın Avrupa modernizmindeki gelişmelerle çok az bağı bulunan İngiliz geleneğinin hümanist gerçekçi bir temsili içinde tanımlarlar.[53] Anderson, özgür sinemanın bir 'hareket' olarak görülmesine karşın, teorik bir temeli olmadığını savunur ve özgür sinema filmcilerinin ideolojisini 'hümanist bireycilik' olarak tanımlar.[54] Bu duruş daha sonra Fransa ve Almanya'da gelişecek olan post-yapısalcı, siyasi modernist sinemanın karşısında yer alır.

1956'da Tony Richardson, Londra'daki Royal Court Tiyatrosu'nda John Osborne'un *Look Back in Anger* (*Öfke*) isimli oyununu sahneler. Böylelikle, tiyatroda Brecht'ten esinlenen İngiliz 'yeni dalga'sı başlamış olur. 1958'de ise Osborne ve Richardson sinemaya yeni dalgayı getirmek için yapım şirketi Woodfall Films'i kurar. 1959'da Richardson ilk filmi olan *Öfke*'yi çeker, bunu *The Entertainer* (Eğlendirici, 1960), *A Taste of Honey* (Bal Tadında, 1961), *The Loneliness of the Long-distance Runner* (*Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı*, 1962) ve *Tom Jones* (1963) izler. *Uzun Mesafe Koşucusunun Yalnızlığı*, *Tom Jones*, *Saturday Night and Sunday Morning* (*Cumartesi Gecesi ve Pazar Sabahı*, Karel Reisz, 1960) ve *If...* (*Eğer...*, Lindsay Anderson, 1968) filmle-

(52) Aitken, Ian, *The Documentary Film Movement: An Anthology* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998), s. 60.
(53) Orbanz, Eva (ed.), *Journey to a Legend and Back: The British Realistic Film* (Berli Edition Volker Spiess, 1977), s. 42.
(54) A.g.e.

rinde *nouvelle vague*'dan ödünç alınan biçimsel özellikler Brechtiyen tekniklerle bir arada kullanılmıştır. Brecht ve *nouvelle vague*'ın bu birleşimi 'Swinging London' filmlerinde daha ironik ve pastiş bir şekilde yer alır: *Darling* (Schlesinger, 1965), *Alfie* (Lewis Gilbert, 1966), *The Knack* (Richard Lester, 1965), *Georgy Girl* (Silvio Narizzano, 1966), *Morgan: A Suitable Case For Treatment* (Reisz, 1966), *Billy Liar* (Schlesinger, 1963) ve *Blow Up* (Michelangelo Antonioni, 1967).

Bu filmlerin çoğu, sinemasal siyasi modernizm yerine nouvelle vague ile daha yakından ilişkilendirilebilir. Hafif sürrealizm ve Brechtiyen yabancılaştırma araçlarının eklektik bir karışımını barındıran *Eğer...* gibi bir film bile, aynı dönemde çekilen Straub'un *Anna Magdalena Bach'ın Güncesi*' filmi ve Godard'ın *La Chinoise*'ından keskin bir şekilde ayrılır. Avrupa siyasi modernizmi ile ilişkilendirilebilecek, bu döneme ait İngiliz filmi Michelangelo Antonioni'nin *Blow Up*'ıdır. *Blow Up,* 1960'ların sonlarındaki 'Swinging Londra'nın yüzeyselliğini yapı-söküműne uğratmak ve Antonioni'nin toplumun temelinde yattığına inandığı yabancılaşma hissini ve anlam eksikliğini göstermek için anlatılanla seyirci arasına mesafe koyma araçlarını kullanır. Bununla beraber, 9. Bölüm'de tartışılacağı üzere, *Blow Up*, siyasi modernizm yerine fenomenolojik gerçekçilik kapsamında daha iyi açıklanabilecek bir filmdir. Buna ek olarak, her ne kadar Britanya'da yapılmış olsa da, *Blow Up* nouvelle vague'dan esinlenen *Eğer...* gibi filmlerden oldukça farklıdır ve o dönemde Antonioni'nin yaptığı *Deserto rosso* (*Kızıl Çöl*, 1964) ve *Zabriskie Point* (*Zabriskie Noktası*, 1969) filmlerinin yanında incelenmelidir.

1966'da Londra Film-Yapımcıları Kooperatifi, film yapımına, dağıtımına ve sergilenmesine alternatif oluşturan, ticari sinemanın hâkimiyetine meydan okuyan bir sistem getirmek amacıyla kuruldu. Bu ve benzeri organizasyonlardan ortaya çıkan avant-garde film yapımcılığı siyasi bir angajman yerine öncelikli olarak biçimsel deneysellik ile ilgileniyorlardı. Stephen Dwoskin ve Malcolm LeGrice, 1920'lerin Fransız *cinéma pur* hareke-

tine benzer olarak, filmin biçimsel yapısı, film maddesinin özellikleri ve potansiyeli üzerine çalışıyorlardı. Kurumlar ve ana akım sinema, özellikle estetik amaçlar için reddediliyordu; İngiliz *avant-garde* 'yapısalcı' filmleri, siyasi modernizm etkisindeki Fransız ve Alman filmlerinden ayıran şey de buydu.

Siyasi modernizm yerine benimsenen estetik gelenek, daha sonra 1970'lerde siyasallaşmış bir film yapım teori ve pratiğinin çıkışına yol açtı. Peter Wollen, 1975 tarihli 'The Two Avant-gardes' (İki Avant-garde) denemesinde, avant-garde sinemanın iki ayrı ekolünden bahsetmekteydi: İngiliz ve Kuzey Amerikalı 'yapısalcı' avant-garde film yapımı; ve Godard, Straub/Huillet ve diğerlerini de kapsayan Avrupalı siyasi modernizm geleneği.[55] Wollen'ın, Anglo-Amerikan biçimciliği ile Avrupalı siyasi modernizm arasında yaptığı ayrım, modernizm ile 1970'lerde yaygın bir şekilde kabul gören *avant-garde* arasındaki daha geniş bir ayrıma işaret ediyordu. Bu dönemde, estetik modernizm siyasi olarak anlamsız ya da gerici olmakla suçlanırken, siyasal olarak bir angajmanı olan *avant-gardizm* ise destekleniyordu.

Modernizm ve avant-garde arasındaki bu ayrım Britanya'da *Screen* tarafından benimsenmişti. *Screen* tarafından dile getirilen teorik sorular, Britanya'da 1970'lerin sonunda ve 1980'lerde bağımsız film yapımcılığını etkilemişti. Wollen ve Mulvey'in *Riddles of the Sphinx* (*Sfenks'in Bilmeceleri*, 1977) ve *Amy!* (1980) filmleri Lacan'ın post-yapısalcı psikanalitik teorisine ve *Screen*'deki teoriye işaret ederken, Sue Clayton ve Jonathan Curling'in *The Song of the Shirt* (*Gömleğin Şarkısı*, 1979) filmi Godard'ın 1968-1975 arasında çektiği filmlerdeki neyi nasıl yaptığını göstermeyi seçen yapı-sökücü gelenekten etkileniyordu. Bu kategoride yer alan diğer filmler arasında, *Telling Tales* (*Masal Anlatmak*, Richard Woolley, 1978), *In the Forest* (*Ormanda*, Phil Mulloy, 1978), *News and Comment* (*Haber ve Yorum*, Frank Ab-

(55) Westlake, Michael and Lapsley, Robert, *Film Theory: An Introduction* (Manchester. Manchester University Press, 1988), s. 190.

bott, 1978), *Thriller* (Sally Potter, 1979), *Often During the Day* (*Gün İçinde Sıklıkla*, Joanna Davis, 1979) ve *Taking a Part* (*Parçası Olmak*, Jan Worth, 1979) bulunmaktadır.[56]

Adı geçen tüm bu filmler Peter Wollen'ın 'karşı-sinema' modeline bir şekilde uymaktaydı. Peter Wollen bu modeli 'Godard ve Karşı-Sinema: Vent d'est' isimli denemesinde yer alan Vent d'est analizinden yola çıkarak yapmıştı.[57] Wollen'a göre, ilerici bir karşı-sinema, belirsiz ve parçalanmış bir anlatım yapısı, tamamlanmamış karakterizasyon, diegetic/anlatıcılı kapanışlar, kendine referanslı ve izleyicinin özdeşleşmesinin kırılması gibi özelliklerle tanımlanır. Bununla beraber, *Sfenks'in Bilmeceleri* gibi filmler, klasik anlatım biçimlerini böylesine reddettikleri için, yalnızca azınlıkta kalan kendini adamış bir seyirci grubuna ulaşmışlardır. Aslında bu filmler, 1970'lerde Fransa, Almanya ve Avrupa'nın diğer yerlerinde ortaya çıkan siyasi modernist ve ticari bir sanat sinemasıyla beraber değil, aynı dönemde ortaya çıkan deneysel film pratiklerinin yanında değerlendirilmelidir.

Siyasi modernist ticari sinema, Fransa, Almanya ve Britanya'nın dışında, Avrupa'nın diğer yerlerinde de gelişmiştir. 1970'de Yugoslav yönetmen Dusan Makavejev, cinselliğin farklı sinema türlerinde nasıl ele alındığını kullanarak, cinselliğe yönelik genelgeçer tutumları yapı-sökümüne uğratan *WR: Misteriji organizma* (*WR: Organizmanın Gizleri*) filmini yaptı. Macar film yapımcısı Miklós Jancsó'nun *Fényes szelek* (*Karşılaşma*, 1969), *Agnus Dei* (1970), *La Tecniqa e il rito* (*Teknik ve Ayin*, 1971), *Még kér a nép* (*Kızıl İlahi*, 1971), *Roma rivole Cesare* (*Roma Başka bir Sezar İstiyor*, 1973) ve *Szerelmem Elektra* (*Elektra İçin*, 1974) filmleri ise geçmiş, şimdiki zaman ve geleceği bir süreçte birleştiren siyasi alegorilerdi. Bu filmler stilize edilmiş mizansenler ve

(56) Harvey, Sylvia, 'The "Other Cinema" in Britain: Unfinished Business in oppositional and independent film, 1929-1984', in Barr, Charles (ed.), *All Our Yesterdays: 90 Years of British Cinema* (London: BFI, 1986), s. 241.

(57) Wollen, Peter, 'Godard and Counter-Cinema: Vent d'Est' republished in Wollen, *Readings and Writings* (London: Verso, 1982).

uzun planlar kullanarak çekilmişti: *Elektra İçin* yalnızca on plandan oluşuyordu. Jancsó'nun filmleri güç mücadelesine yönelik tipik bir post-yapısalcı kaygı barındırıyordu. Örneğin, en iyi bilinen filmi olan *Kızıl İlahi*, Macar köylüleri ve toprak sahipleri arasındaki mücadeleyi konu alıyordu. Devrimsel faaliyetlerle ilişkilendirilen çeşit sembollere yapılan göndermelerle, *Kızıl İlahi*, hareketli kameralar ve hem Brecht hem de Godard etkisinde bir resimleme formatını (filmi sınırlı sayıda tablodan oluşturmak) kullanıyordu.

Jancsó ve diğer birçok siyasi modernist film yapımcısı gibi, Yunan yönetmen Theo Angelopoulos'un filmleri de ulusal tarih ve siyasi mücadeleye odaklanıyordu. Örneğin, militan bir örgüt liderinin öldürülmesini konu alan *Mères tou 36* (*'36 Günleri*, 1972) filmi, Yunanistan'daki siyasi baskının alegorisiydi; *O Thassios* (*Kumpanya*, 1975) ise 1939 ve 1952 arasında Yunanistan'daki siyasi mücadeleleri anlatıyordu. *Kumpanya*'da kullanılan performansa dayalı ve kendi yaptığının bilincinde olan gönderme teknikleri biçimsel kamera hareketleri ve uzun planlar; Brecht, Straub ve diğerlerinden açıkça etkilenmiş yanılsamacılık-karşıtı bir estetik yaratıyordu.

O Thassios gibi filmler Brecht'in 1970'lerin ortasına değin yaygın olan katı ve anti-illüzyonist yorumlarını yansıtıyordu. Bu yalın biçim Belçikalı film yapımcısı Chantal Akerman tarafından da benimsenmişti. Akerman, ataerkil kapitalist bir toplumda kadınların baskı altındaki durumunu anlatmak için bu biçimi kullanıyordu. Jancsó ve Angelopoulos gibi yönetmenlerin filmlerine benzer olarak Akerman'ın *Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) filmlerinde de sömürüyü ifade etmek ve ana karakteri onurlu bir yapıda çizmek için, statik uzun planlar ve hareketli kameralar ile klasik koreografili bir yapı ve kamera hareketleri bir arada kullanılmıştı. Her ne kadar *Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles*, illüzyonu kırması ve izleyicinin empati kurmasını engellemesi bakımından oldukça modernist bir film sayılsa da bu filmdeki biçimsel

teknik kullanımı, diğer siyasi modernist filmler gibi, saf bir estetik meseleden ziyade, siyasi baskı, direniş ve sömürünün temsiline yöneliktir.

1980'lerin ortalarında ticari sanat sinemasının içinde yer alan siyasi modernizm düşüşe geçmiştir. Avrupa'daki radikal siyasi değişime dair umutlar soldukça, siyasallaşmış bir dönemin ürünü olan bu filmler de kaybolmaya başlamıştır.

Siyasi modernist sinemadan uzaklaşmanın bir sebebi de, bu filmlerin, karşı-gerçekçi estetiğe bağlılığı sebebiyle kitle seyircisinin ilgisini çekememiş olmasıdır. Bu durum, siyasi modernizmin devrimsel bir değişim sürecinde öncü olma niyetini baltalamıştı. Bunun sonucunda, 1980'lerin ortasından başlayarak siyasi modernizm ile daha genel bir Avrupa sanat sinemasının arasındaki sınırların netliği kayboldu. Diğer bir sonuç ise, postmodern olarak tanımlanan bir grup filmin ortaya çıkışı oldu.

1980 ve 1990'ların Avrupa 'postmodern' sinemasıyla Derrida, Lyotard ve Baudrillard gibi post-yapısalcı ve postmodernist teorisyen ve figürlerin arasındaki bağlar belirgin değildir ve postmodern olarak nitelendirilen Avrupa filmlerinden çok azı, bu teorisyenlerden doğrudan ve önemli ölçüde etkilenmiştir. Bunun yerine, Luc Besson, Léos Carax ve Jean-Jacques Beineix gibi Fransız filmciler öncelikli olarak Amerikan sinemasındaki biçimsel gelişmelerden etkilenmişlerdir. Bu yönetmenleri etkileyen, Beineix'in *Diva* (1982) isimli filminde olduğu gibi, post-Saussurecü teoriler yerine *Chinatown* (Polanski, 1974), *American Graffiti* (Lucas, 1973) ve *Star Wars* (*Yıldız Savaşları*, Lucas, 1977) gibi filmlerdir.

Buna rağmen, postmodern felsefe ile postmodern sinema arasında bazı kavramsal paralellikler kurulabilir. Postmodern felsefe yaratıcılık, özgürlükçülük, değer yargılarından sakınma, analizden kaçınma ve otoriterlik ve büyük anlatıların reddine dayanır. Benzer olarak, postmodern sinema yüksek ve aşağı sanat arasındaki ayrımı kaldırır, beğeninin yerleşik (otoriter) ku-

rallarına karşı çıkmak için biçimleri ve türleri birbirine karıştırır ve yönlendirici bir kavramsal analiz yerine ironi, pastiş ve tarihsel belirsizlik kullanır. *Diva* ve Luc Besson'un *Subway* (*Metro*, 1985) filmlerini Derridacı, post-Saussurecü felsefi geleneğe ve bu düşüncenin yapı-sökücü değerlerine bağlayan bahsi geçen bu paralelliklerdir.

Postmodern sinemanın radikal ve ilerici potansiyeline yapılan vurgular genellikle bu değerlerin varlığı üzerine temellenir. Örneğin, Kobena Mercer, *Handsworth Songs* (*Handsworth Şarkıları*, John Akomfrah, 1987) filminin; gerçek çekimler, röportajlar ve canlandırmalardan oluşan ve resmettiği olaylar hakkında herhangi bir son yargıya varmayan bir kolaj ile ırksal ve etnik yerleşik temsilleri yapı-sökümüne uğrattığını ileri sürer.[58] Mercer ve diğerleri, postmodern eleştirel pratiğin, post-yapısalcı modernist geleneğin doğasında bulunan özcülükten kaçınarak 1970'lerin 'karşı-sinema'sının ideolojik yapısının yerine bir 'karşı-pratik' geliştirdiğini söylerler. *Handsworth Şarkıları* gibi filmler de bu postmodern eleştirel pratiğinin bir parçasını oluşturmaktadır. Benzer olarak, Ella Shohat ve Robert Stam, çoğulculuk ile bir kapanışın olmayışının postmodern sinemanın başat değerleri olduğunu söylerler.[59]

Postmodern *avant-garde* bir sinemasal estetik pratiğinin bu modeli daha erken dönemdeki analitik post-yapısalcı sinemadan ayrılabilir; herhangi bir düzenleyici görüş sunmaktan kaçınması postmoderni post-yapısalcı sinemadan ayırır. Postmodern *avant-garde* sinemada, anlamın belirsizliğine yapılan bu vurgu, Bazin ve Kracauer'in teorilerinden ve izlenimcilik, dışavurumculuk ve sürrealizmin modernist sineması tarafından benimsenen yaklaşımdan ayırt edilmelidir. Sinemasal postmodernizm ile realist ve

(58) Mercer, Kobena, 'Recording Narratives of Race and Nation', in Mercer (ed.), *Black Film British Cinema* (London: ICA, 1988), s. 11.
(59) Shohat, Ella and Stam, Robert, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (London: Routledge, 1994), s. 10.

modernist teoriler ve sinema akımları arasındaki fark, postmodernizmin anlamın 'öz'ünü aramayı ertelemek ve sınırlandırmak için belirsizliği kullanması; Kracauer'in 'dikkat dağıtma' kavramı ve izlenimcilerin *photogénie (fotojeni)* kavramının ise belirsizliği kullanarak yüzeyin altında yatan gerçekleri anlamaya çalışmalarıdır. Postmodernist belirsizlik izleyiciyi birçok fikirle tanıştırırken, realist ve modernist belirsizlik izleyiciyi daha derin bir kavrayışa yöneltmek için yapılandırılmıştır.

Postmodernizmin avukatları içgörüye dair bu vurguyu problematik bulurlar ve entelektüel geleneğin ideolojik 'meta-kritikler' yaratma ihtiyacı olarak görürler. Kültürün metalaşmasının hızlandığı bir süreçte, dikkat dağıtma, sürrealist *dépaysement* (yön kaybettirme) ve *photogénie* gibi kavramlar anlamın olanaklarını genişletmek için ortaya atılmıştı. Postmodern sinemanın sorunu ise analitik yönü sınırlandırarak ve Fredric Jameson'ın temsilin 'sığlığı' olarak tanımladığı şeyi yaratarak, çoğu kez metanın formunu taklit etmesi ve böylelikle realist ve modernist geleneğin karşı çıktığı kültürel değerin metalaştırılması nosyonunu güçlendirmesidir.[60]

Jameson postmodern kültürün, kapitalist takas mantığının kültür alanına sızması sonucu oluştuğunu söyler. Bu durum kültürel eserlerin karmaşık ve çetin fikirlerin ifade aracından ziyade tüketim malına dönüşmesine yol açar. Sonuç olarak, Jameson, postmodern sinemanın gerçekte ilerici bir gelişme olarak algılanmaması gerektiğini, tersine bu sinemanın 'geç kapitalizmin kültürel mantığı'nın bir emaresi olduğunu vurgular.[61] Bununla beraber, Jameson, yukarıda belirtilen anlamda 'sığ' bulduğu Brian de Palma'nın *Blow Out* (1981) filmiyle postmodern durumu eleştiren *Diva* filminin farklılıklarını belirtir.[62]

(60) Jameson, Fredric, 'Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism , *New Left Review* (1984), no. 146, s. 58.
(61) A.g.e.
(62) Jameson, a.g.e., (1992), s. 62.

Bu farklılık Jameson'ı postmodern sinemanın meta formuna sahip olan filmlerle postmodern biçimsel karakteristikleri eleştirmek için kullanan filmlerden oluştuğunu söylemeye götürür. Örneğin, Jameson, *Diva*'nın belirli bir tarihsel konjonktür ile ilişkilendirilebileceğini belirtir: 'Fransa'da otuz beş yıldan sonra ilk sol hükümet'in ortaya çıkışı. Film Fransız siyasi kültüründe yer alan 'gerçek çelişkilere hayali çözümler' sunma arayışında olan siyasi bir alegori olarak görülebilir.[63] Jameson, metalaştırılmış ve ilerici bir postmodern sinema arasındaki farklılıkların altını çizmek için sanatın hayali çözümler ve 'çelişkili uzlaşmalar' öneren rolünü kullanır.

Fransa ve İngiltere'de yakın dönemde film yapımında ortaya çıkan ve postmodern olarak tanımlanan iki akım *cinéma du look* ve heritage filmdir. *Cinéma du look* akımından çıkan ilk film Jameson'ın da 'ilk Fransız postmodern filmi' olarak tanımladığı Beineix'in *Diva*'sıdır (1980). *Cinéma du look* akımıyla ilişkilendirilen üç yönetmen Beineix, Luc Besson ve Léos Carax'tır. Bu sinemayla ilişkilendirilen filmler ise *Subway* (*Metro*, Besson, 1985), *Le Grand Bleu* (*Derinlik Sarhoşluğu*, Besson, 1990), *37.2 le Matin* (*Betty Blue*, Beineix, 1986), *Nikita* (Besson, 1990), ve *Les Amant du Pont-Neuf* (*Köprüüstü Aşıkları*, Léos Carax, 1991) olarak sayılabilir. Bu filmlerin tümü metinler-arası referansa eğilimlidir ve ne yaptığını gösteren kendine referanslı çarpıcı bir görsel stile sahiptir. Görünürdeki sığlıkları ve çağdaş toplumsal ve siyasi konulara olan ilgisizlerinden dolayı eleştirilseler de[64], *Köprüüstü Aşıkları* gibi filmlerde bulunan 'punk hiper-gerçekçiliği' 'derin bir nihilizm'e işaret eder; ki bu da (ironik olarak film reklam gibi medya formlarından faydalanmaktadır) tüketim toplumlarının değerlerinin reddine dayanır.[65]

(63) A.g.e., s. 59.
(64) Austin, Guy, *Contemporary French Cinema: An Introduction* (Manchester and New York: Manchester University Press, 1996), s. 119.
(65) Williams, a.g.e., s. 401.

Cinéma du look filmlerine ek olarak postmodern olarak tanımlanan diğer bir tür ise 'miras' ve 'kültürel turizm' sinemalarının *retro* filmleridir. Daha önce gördüğümüz gibi Jameson, medya temsillerinin dışında duran bir gerçekten ziyade hızla nüfuz eden medya gerçekliğine referans veren postmodern bir sinemada tarihsel gerçekliğin özgünlüğünü kaybettiği ve 'sığ' olduğunu söylemektedir. Bunun sonucunda, hem İngiliz miras sinemasında hem de Fransız kültürel turizm sinemasında, tarih, benzer stereotiplerin harekete geçirilmesi için bir alan haline gelir ve bu stereotipler genellikle diğer medya temsilleriyle özdeşleşmeleri ve bu temsillere dair izleyici farkındalığı üzerine oturtulmuştur.

A Room With a View (*Manzaralı Bir Oda*, Merchant-Ivory, 1986) gibi bir İngiliz miras filminde, tarih hem tüketilebilir bir görsellik kaynağı olarak hem de kimliğin hâlihazırdaki algılanma biçimlerinin yaygınlaşması ve güçlendirilmesi için kullanılmıştır. *Manzaralı Bir Oda* ve *Chariots of Fire* (*Ateş Arabaları*, Hugh Hudson, 1981) gibi filmler yansıtıcı analiz ve tarihsel belirlilik için pastiş, ironi ve bilinçli bir kendine referans verecek anlatıyı kullanırlar. Bu yaklaşımın aynısı *Jean de Florette* (Claude Berri, 1986), *Manon des sources* (*Kaynağın Manon'u*, Berri, 1986), *La Gloire de mon père* (*Babamın Zaferi*, Yves Robert, 1990), *Le Château de ma mère* (*Annemin Şatosu*, Yves Robert, 1990), *Cyrano de Bergerac* (Jean-Paul Rappeneau, 1990), *Tous les matins du monde* (*Dünyanın Bütün Sabahları*, Alain Corneau, 1992) ve benzerleri gibi Fransız 'kültürel turizm' filmlerinde görülür.

Bununla birlikte Jameson'ın izinde, *Jean De Florette* gibi Fransız kırsal suç yaşamını rahatsız edici bir şekilde tasvir eden postmodern bir film ile ticari postmodern sinemanın izlerini taşıyan 'kültürel turizm' sineması örneklerinden *Annemin Şatosu* arasındaki ayrım açıkça belirtilmelidir. *Miras* olarak tanımlanan çoğu Fransız filmi, 8. Bölümde daha detaylı bir şekilde anlatılacak gerçekçi bir gelenek olan *tradition de qualité* ile de ilişkilendirilebilir. Üzerinde durulması gereken nokta bu filmlerin en iyi

örneklerinde, gerçek bir eleştiri ile Jameson'ın 'yeniden üretici süreçlerden faydalanma/acting out of reproductive process'[66] olarak tanımladığı yol arasında kurulan dengedir. İngiliz ve Fransız *Heritage* (miras) sinemasında yapılmış bazı filmler metalaştırmanın talepleriyle örülüdür. Örneğin, *Manzaralı Bir Oda* gibi bir film İngiliz orta-sınıf toplumundaki cinsel bastırılma ile ilgili eleştirel malzeme içerse de[67], filmdeki cinsel bastırılmanın gösterimi iyi kurulu ve pazarlanabilir, cinsel açıdan bastırılmış bir İngiliz stereotipiyle yapılmıştır. *Manzaralı Bir Oda* bu stereotipe soru işaretiyle yaklaşmaz fakat tersine filmin pazarlanabilmesi için onu güçlendirir.

(66) Jameson, a.g.e., (1992), s. 62.
(67) Street, Sarah, *British National Cinema* (London and New York: Routledge, 1997), s. 105.

7

Fiziksel Gerçekliğin Kefareti Grierson, Kracauer, Bazin ve Lukács'ın Teorilerinde Gerçekçilik

1970'lerde post-yapısalcılığın ve siyasal modernizm yükselişi, 1920'lerden 1950'lerin sonlarına kadar Avrupa film teorısine hâkim olmuş gerçekçi ve sezgici paradigmayı eleştirel düşüncenin sınırlarına itmiştir. Bu paradigma değişikliğinin bir sonucu, özellikle gerçekçi film teorisinin göz ardı edilmesi, dışlanması ve ciddi şekilde yanlış yorumlanması olmuştur. Post-yapısalcılara göre, gerçekçilik egemen ideolojik sosyalleşmenin bir etkisi idi ve yapı sökücü öncüllere muhalefet eden gerçekçiliğe dayanan her teori böyle bir sosyalleşmenin suç ortağı oluyordu. 1970'lerin sonlarından beri sinemasal gerçekçiliğin büyük destekçilerinin teorilerine ve sanatına esastan eleştirel olan yeniden değerleñdirmeler ortaya çıktı ve bu süreç günümüze kadar devam etti.

John Grierson, Siegfried Kracauer ve André Bazin'in gerçekçi film teorilerinin son yıllarda bu kadar yanlış yorumlanmasının nedeni, eleştirmenlerin onların karmaşık felsefi konumlarında kendi köklerini bulan düşünce kapsamını tam olarak anlamayı başaramamalarıdır. Yine de bu bölümün netleştireceği üzere, her üç teorisyenin çalışmaları aynı felsefi gelenekten türetilmiştir ve

onların eserlerinin kökenleri empresyonizm, Weimar modernizmi, gerçeküstücülük ve erken dönem Rus biçimciliği gibi Avrupa sinemasındaki sezgici hareketlerde bulunabilir.

İlk önemli gerçekçi film teorisyeni John Grierson, 1920'lerde modernist bir belgesel gerçekçilik teorisi geliştirmiştir. Grierson filmin ve özellikle belgesel filmin, devlet ve halk arasında etkili bir iletişim ortamı sağlayarak toplumsal yaşam için önemli bir rol oynayabileceğine inanmıştır. Grierson ilk olarak 1924 ve 1927 arasında Amerika'ya yaptığı ziyaretleri sırasında, Amerikan toplumunda göçün etkilerini araştıran bir programa başlayarak bu konumu geliştirmiştir. Grierson Amerika'dayken sağ-kanat teorisyenlerle karşılaştı, onlar demokratik katılıma dair kavrayışların ve geleneksel sistemlerin artık inandırıcılığını yitirdiğini iddia ediyorlardı, toplum profesyonel elit gruplar tarafından yönetilmeliydi, bu elit gruplar seçim şartına tabi tutulmamalıydılar. Bu teorisyenlerin en önde gelenlerinden biri Walter Lippmann idi, *Public Opinion* (Halkın Fikri, 1922) ve *Phantom Public* (Hayalet Halk, 1925) adlı eserlerinde demokrasinin doğal ve içsel olarak kusurlu olduğunu ve terk edilmesi gerektiğini iddia ediyordu.[1]

Lippmann çoğunlukla elitist, otoriteryen ve ırkçı olan kültürel bir hareketin etkili bir sözcüsüydü. Bununla birlikte, Grierson, Lippmann'ın görüşlerini reddetmiştir, onun görüşlerinin 'halka karşı olan entelektüelin' karakteristik özelliklerini sergilediğini, bunların yerine Lippmann gibi 'teknokrat ve işletmeciler' tarafından ortaya atılmış savların 'faşizmin savlarına' benzediğini iddia etmiştir.[2] Lippmann tarafından benimsenen hiyerarşik, elit işletmeciliğe karşı çıkarak, Grierson demokrasinin halkın doğru şekilde bilgilendirilmesi halinde etkili olabile-

(1) Aitken, Ian, 'John Grierson, Idealism and the Inter-war Period', *Historical Journal of Film, Radio and Television* (1989), c. 9., no. 3, s. 251.
(2) A.g.e., s. 252.

ceği sonucuna varmış ve belgesel filmin bu önemli işlevi yürütebileceğine inanmıştır.

Bununla beraber, Lippmann'ın toplumun gidişatına dair öngörülerini reddederken, Grierson, Lippmann'ın modern kitle toplumunun şimdi liberteryan ideali uygulayamayacak kadar karmaşık olduğu savını kabul etmiştir. Lippmann kitle toplumunda yaygın olan idrak biçiminin genelleştirilmiş öznel yargıya dayandığını iddia ediyordu, bu nedenle insanın bilme yetisinin rasyonel ve bilimsel tarzına göre daha ikincil olduğu sonucuna ulaştı.[3] Grierson, her ne kadar, halkın idrak düzeyinin zorunlu olarak bu koşullarda ikincil olduğu fikrine karşı çıkmış olsa da, halkın bilginin rasyonel, bilişsel analizine bağlanmaktan ziyade, onlara sunulan bilgiden genelleştirilmiş 'zihinsel imgeler' inşa etmek için gelip geçici olan şeyleri kullanarak çoğunlukla sürüklendiğine dair Lippmann'ın ihtilaflı fikrini kabul etmiştir. Grierson'un belgesel filmin halka 'her zaman her şeyi bilme'si için yapılması gerektiğini değil, aksine toplum içindeki aktif, önemli üretici güçlerle ilgili daha genel ve sezgisel bir anlayışı aşılamak için çalışmayı savunmuştur.[4] Grierson'ın buradaki yaklaşımı şu inanca dayanır, bilişselci bir rasyonalizmden ziyade karmaşık olayları anlamanın en iyi araçlarını sunar, bu sezgici, akılcılık-karşıtı perspektif Grierson'un erken dönemdeki sinemasal gerçekçilik teorisini tanımlamaktadır.

Amerikan kitle toplumu teorisinin etkisine ek olarak, Grierson'un sezgici sinemasal gerçekçilik teorisi, Alman felsefi idealizminden de etkilenmiştir. Felsefi idealizmin uzun bir tarihsel geçmişi vardır ama en sistematik ifadesini Almanya'da on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda kazandı, o yıllarda Almanya metafizik, materyalizm-karşıtı ideolojiler ve batı Avrupa'daki modernizmin ve kapitalizmin felsefi eleştirileri için odak noktası haline geldiği topraklardı. Yeni-Hegelci idealizm 1860 sonra-

(3) A.g.e., s. 251.
(4) A.g.e., s. 252.

sında İngiltere'de önem kazanırken, bir ideoloji haline dönüştü, kapitalist İngiltere'de sanayi öncesi toplumsal ilişkilere ve değerlere geri dönüş ihtiyacını Aydınlanma yanlısı elitlerin başını çekiği sosyal sorumluluk ve reform temalarına vurgu yapmaya başladılar.[5] İngiltere'deki idealist gelenek doruk noktasına 1880 ve 1914 yılları arasında ulaştı ve bu tarihlerden sonra önemini yitirdi ve milli birliği beslemek için kitle iletişim araçlarını rolü ve halkın eğitimine odaklanan teoriler idealist geleneği kendi içlerinde erittiler. Özellikle, entelektüellerin 'vaizlik' yaparak halka milli amaçları anlatabilmesi için politikacılarla birlikte çalışması gerektiği biçimindeki idealist sav, bir idealist gelenek biçiminde, kitle iletişim teknolojilerinin devlet ve halk arasında nasıl uzlaşma kanalları yaratabileceği ile ilgili teorilerin içinde özümsendi.

Bu durumda, toplumsal iletişim ve yurttaşlık eğitimiyle ilgili bir kaygı idealist düşüncenin merkezinde yatıyordu, 1918'den sonra John Grierson'un da içlerinde olduğu pek çok idealist, radyo ve film gibi yeni sosyal medya araçlarının kamusal hizmet rolünü oynayabilmesi ve yaygınlaştırılması için aktif olarak çalıştılar. Grierson önce onu Carlyle, Byron ve Ruskin'in çalışmalarıyla tanıştıran babası vasıtasıyla idealist düşünceyle tanıştı.[6] Bundan sonra, Plato, Kant ve Hegel okuduğu Glasgow Üniversitesi'nde idealist felsefe okudu ve özellikle yeni-Hegelci filozof F.H. Bradley ve idealist-sosyalist filozof A.D. Lindsay'in çalışmalarından etkilendi.[7] Grierson, bu farklı etkilerden, devlet ve tüzel kurumsal yapıların önemine, düzenlenmemiş kapitalizme ve elbette popülist demokrasiye karşı muhalefet etmenin gerekliliğine, bilişsel olmayan sezgisel deneyimin rasyonel anlayıştan daha büyük bir iç görü sağlayacağına inanan bir entelektüel konum geliştirdi.

---

(5) Hobsbawm, Eric, *The Age of Revolution* (Londra: Cardinal, 1962), s. 299-305.
(6) Aitken, Ian, *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement* (Londra: Routledge, 1990), s. 24-6.
(7) A.g.e., s. 41-7

Felsefi idealizm içindeki temel kavramlardan biri onun bütünselliğidir. Grierson toplum içinde temel ayrımların var olduğuna dair Marksist düşünceyi reddetmiş ve bunun yerine toplumsal hayatın bir 'karşılıklı bağımlı ilişkiler matrisi' tarafından tanımlandığı ve buna bağlı olarak, ileri düzeyde entegre (bütünleşmiş) olmuş toplumlar ile kurumların, çok daha az entegrasyon yaşamış toplum ve kurumlardan üstün olduğunu savunmuştur.[8] Bu görüşler Grierson'un toplumsal birliği sağlamada devletin rolüne büyük önem atfetmesine yol açtı ve Grierson'a göre, devlet toplumsal birlik için bireycilik veya tarikatçılığı kısıtladığında, 'iyi totaliteryanizm' uyguluyordu[9] Grierson'un buradaki tutumu biraz otorite yanlısı gözükmektedir. Lakin bu otoriterlik, devletin 'kurumlar' ile 'aracılar' arasında yaptığı bir ayrımla azaltılır, tarikatçı amaçlar için kendi acentaları aracılığıyla Devletin kurumlarının yıkıldıkları koşullar altında, bireyin muhalif bir gündemin peşinden gitmekte özgür olması gerektiğini ileri sürdü. Bununla birlikte, bu ayrım, tersi bir durumda medyanın klasik otoriter bir teorisine aracılık edebilir olmasına rağmen, aynı zamanda eleştirel film yapım pratiğinin ortaya çıkmasına belirli bir temel sağlayabilir. Grierson'un toplumun temel kurumsal yapısına dair köklü eleştirisinden çıkartılmış sonuçlara, onun adlandırmasıyla 'genel yaptırım düzeyinin' ötesine geçmemelidir.[10]

Devlet ve sivil toplum arasındaki ilişkilerle ilgili bu idealist kavrayıştan etkilenmesinin yanı sıra, Grierson sezgisel öncüllere dayanana bir dizi idealist estetik konumdan da etkilenmiştir. Estetik deneyimin temeli karmaşık birlikler ve harmonilerin algılanmasında bulunur diyen Kantçı savdan özellikle etkilen-

(8) Grierson, John, 'The Challenge to Peace', Hardy, Forsyth (ed.) *Grierson On Documentary* (Londra ve Boston, MA: Faber & Faber, 1979), s. 176.

(9) Grierson, John, 'Education and the New Order', Hardy, a.g.e, s. 130. Deneme tekrar yayınlandı: Aitken, Ian, *The Documentary Film Movement: An Anthology* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998), s. 93-102.

(10) Aitken (1998), a.g.e., s. 37

miştir, onun iddiasına göre, sanatın rolü bu tip harmonileri izleyiciye sunmaktır, böylelikle onlar bireyin aradığı 'uyumlulaştırılmış hayata dair ilişkileri' sembolize edebilirlerdi.[11] Grierson üzerinde etkili olan bir diğer önemli görüş Bradley'in şu inancıydı: Gerçekliğin derinlerinde yatan varoluşsal karmaşıklık yalnızca sezgisel olarak tecrübe edilebilir, yoksa kavramsal akıl yoluyla değil.[12] Grierson'un Bradley'i okuması daha sonra Lippmann'ın modern kitle toplumundaki toplumsal iletişim ile ilgili düşünceleri ile karşılaşınca pekişmiştir ve bu etkiler onun, etkin bir şekilde iletişim kurabilmek için sanatın didaktik ya da pedagojik ifade biçimlerinden ziyade genelleştirilmiş ve sembolik ifadeleri kullanmak zorunda olduğu inancına götürdü.[13]

Grierson, bu çeşitli etkilerden, belgesel filmin asıl işlevinin sosyal ilişkilerin evriminin ve karşılıklı birbirine bağlı oluşunu dramatik, tanımlayıcı ve sembolik bir biçimde temsil etmek olduğu tezine ulaşmıştır. Bu işlev eşanlı bir biçimde sosyolojik ve estetiktir: sosyolojiktir çünkü toplumsal ilişkilerin temsilini içerir; estetiktir çünkü bu amaç için imgeleme ait ve sembolik araçların kullanımını içerir.[14] Grierson aynı zamanda belgesel filmin sosyal ilişkilerin birbirlerine bağımlı olan doğasını göstermekte ideal olduğunu söyler, çünkü 'tüm basın araçları karşılıklı bağımlılığın yaşayan doğasını ifade etmek için doğmuştur...' ve 'karşılıklı bağımlılığın örneklerini diğer tüm yöntemlerden daha açıkça ve bilerek çizmiştir.'[15]

Karşılıklı bağımlılığın bu tip resimlerine belgesel hareket tarafından yapılan erken dönemdeki filmlerin çoğunda rastlanabilir. Örneğin, *Drifters*'ta (Grierson 1929), montaj, uygulamalar,

---

(11) Grierson, John, 'The Social Relationships of Cinema' (Grierson Archive, University of Stirling: G3. 9. 4, 1934), s. I.
(12) Bradley, F. H., *Essays on Truth and Reality* (Londra: Clarendon Press, 1914), s. 175.
(13) Grierson, John, 'The Contribution of Poetry to Religion' (Grierson Archive: GI. 5. 2, 1920), s. 2.
(14) Grierson, John, 'Answers to a Cambridge Questionnaire', *Granta* (Cambridge: Cambridge University Press, 1967), s. 10.
(15) Grierson, John, 'The Challenge to Peace', Hardy, a.g.e., s. 178.

işçilik, kültür ve açık deniz balıkçılığı endüstrisinin kurumları bütünsel bir toplamı resmetmek için kullanılmıştır. Benzer bir şekilde, *The Song of Ceylon*'da (Basil Wright, 1934), geleneksel ve modern, dini ve laik arasındaki ayrımlar vurgulanmıştır; lakin *Night Mail*'de (Harry Watt, Basil Wright ve diğerleri, 1936), halk iletişim süreçleri ile birbirine kenetlenmiş olarak gösterilir. Tüm bu filmlerde, belgesel statülerine rağmen, tanımlayıcı bilgi, temel işlevi birlik ve iç içe yayılmanın şiirsel bir duygusunu ifade etmek olan izlenimci teknikler yoğun olarak kullanılmıştır.

Grierson belgesel filmle ilgili teorisi üzerinde ilk kez 1927'de, 'Notes for English Producers'* adlı yayınlanmamış bir makalede durmuştur. Bu yazının 'English Cinema Production And The Naturalistic Tradition'* adlı ikinci bölümünde, Grierson filmle ilgili iki farklı kategori varsaymıştır: biri yedi ile dokuz makara uzunluktaki filmlerden oluşan bir kategori diğeri dört makaradan oluşan filmler kategorisi. Bu kategorilerden ilki kendi kökenlerini 'epik sinemada' bulmaktadır, Grierson bunları 1920'lerin ortalarında Amerika'dayken incelemiştir, epik filmlerde toplumsal ve ulusal kurumların[16] temsilleri uzun metrajlı kurmaca filmler içinde bireysel kategorizasyonun yanı sıra verilmektedir, amaç toplumsal ve kişiler arası ilişiklerin altında yatan birliği 'sürüp giden bir gerçekliğin' içinde seyircinin idrak etmeye yönlendirmektir.[17]

Bununla birlikte, Grierson'un 1927'de Empire Marketing Board'a katıldığında, epik sinema modeli mevcut kısıtlı bütçe ve kaynaklarla sınırlı ilişkisi vardı, bundan dolayı 1927'deki makalesinin ikinci bölümünde, içinde bulunduğu koşullara daha çok uyan bir sinema biçimi tanımladı. Bu ikinci film kategorisi-

---

(*) İngiliz Yapımcılar için Notlar.
(*) İngiliz Sinema Üretimi ve Doğalcı Gelenek.
(16) Grierson, John, 'Better Popular Pictures', *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers* (Ağustos, 1926), c. IX, no. 29, s. 243.
(17) Grierson, John, 'Preface', Rotha, Paul, *Documentary Film* (Londra: Faber & Faber, 1952), s. 16.

nin amacı 'hem ilkel kültürler hem de modern endüstri toplumundaki toplumsal olarak birbirine bağlı olma durumu'nu temsil etmek olan kısa filmlerden oluşuyordu. Grierson bu filmlerin 'sinema yapımında yeni bir dönem' başlatacağına inanıyordu, bunların, mevcut aktüalite film türlerinden farklı ve üstün olabileceğini sezmişti,[18] bu filmlerde görsel malzeme kurgulama ve görsel kompozisyonun karmaşık biçimde kullanılmasıyla 'çok güçlü, yaşamsal ifadelere karşılık gelen sinemasal sekansların uyumlu bir bütününü' sağlayabileceğine karar verdi.[19]

Grierson'ın bu ilk belgesel formülleştirmesi açıkça modernist, biçimci montaj tekniğini vurgulamasına rağmen, belgesel imgesinin aktüel içeriği Grierson için önemli bir faktör olarak kaldı, 'gerçek' ve 'aktüel' arasında yaptığı bir ayrım bunu çok açık bir şekilde gösterir. *Drifters* hakkında, ilk gösteriminin hemen ardından yazarken Grierson şu iddiada bulundu: kendi belgesel görüntülerinin ampirik içeriği (aktüel olan) genel hakikatleri (gerçek, doğruluk) ifade etmek için düzenlenmiştir, gerçek olan bir soyutlama düzeyinde ampirik olanın ötesinde varolur ve yine gerçek olan doğrudan temsil edilemez.[20] Grierson'ın 'gerçek' kavramı Hegel'in *Zeitgeist* ya da 'zamanın ruhu', kavramından türemiştir ve belirli bir zaman ve mekâna özel genel faktör ve eğilimleri içermektedir. Grierson belgesel filmlerin gerçeği ifade etmek için düzenlenmesi gerektiğini savunmuştur ve belgeselle ilgili ilk tanımı belgesel çekim ve biçimsel montaj tekniğinin kullanımı ile gerçeğin ortaya çıkarılmasına dayandığını söylemiştir. Grierson aynı zamanda belgesel filmin, gerçeği film stüdyosunun yapay ortamında üretilen görselden daha iyi gösterdiğine çünkü 'gerçekliğin fenomenolojik yüzeyini' kaydettiğini ve görsel dile tercüme ettiğini söylemiştir.[21]

(18) Grierson, John, 'Notes for English Producers' (1927) (Public Records Office BT 64/85/5511/28), s. 21.
(19) A.g.e.
(20) Grierson, John, tarihi ve başlığı yazılmamış makale başı 'Bu zeminin aksine sinemanın bir bölümünün göstergesi mümkündür.' (Grierson Archive: G2. 8. 7, 1933), s. I.
(21) A.g.e.

Grierson'ın o zamanlar etkilendiği en önemli kişilerden biri, filmin ampirik olanın ötesinde olduğuna ama yalnızca ampirik olanla anlaşılabilen şiirsel bir gerçekliği ifade ettiğine inanan Macar teorisyen Béla Balázs'tır. Ampirik olanın önemi üzerine bu vurgu Grierson'ın görüngü ve gerçek arasındaki ilişki ile ilgili algısını pekiştirmiştir ve Balázs'ın filmin 'ruhun vücut bulmasını jest ve çehre açısından... temsil edebildiği' savıyla, Grierson'ın belgesel filmin 'zamanın pürüzsüzleştirdiği jest ve çehreleri' temsil edebileceği düşüncesi arasında ciddi bir benzerlik vardır.[22] Her iki formülleştirme de doğal görüntünün soyut gerçeklikleri göstermedeki yöntemi ile ilgilenmişlerdir ve iki farklı teorisyenin görüşlerini birbirine bağlayan budur.

Grierson'ın erken belgesel film teorisi, üç ilkesel bileşeni içermektedir: (1) aktüel bir görüntüye ait imgenin içeriği ve ifade etme zenginliği ile ilgili bir kaygı; (2) kurgunun yorumlayıcı potansiyeli üzerine yaptığı bir vurgu ve (3) toplumsal olarak karşılıklı ilişkileri temsil etmek için duyulan gereksinim. Bütün bu yönler onun erken dönem film teorisinde bulunabilir, 1929 ile 1935 belgesel film hareketinin ürettiği filmlerin bazılarında görülebilir. Bundan sonra, *Drifters* ve *Song Of Ceylon* gibi filmlerin şiirsel montaj üslupları daha didaktik ve daha gazeteci tarzının yolunu açtı, felsefi estetikle ilgili erken döneme ait kaygı, sonrasında araçsal olan 'kentlinin eğitimi' ve propaganda meseleleri etrafında dolanan daha işlevselci bir söyleme yerini bıraktı. Üsluba dair ve yapılan vurgudaki bu radikal değişiklik, Grierson'un fikirlerinin 1936 öncesinden 1936 sonrasına geçiş, imgeye dair fenomenolojik açıdan doğalcılığa dair duyulan kaygıdan Grierson'da her zaman örtük olarak varolan gerçekliğin yaratıcı yorumu kavramına doğru daha yönlendirici ve buyurgan tarza doğru bir kayma ile açıklanabilir.

(22) Grierson, John, 'Flaherty, Naturalism and the Problem of the English Cinema', *Artwork* (Güz, 1931), s. 124.

Bununla birlikte, yaşantısının sonlarına doğru, Grierson'ın daha önceki estetik konumuna döndüğünü düşündürecek kanıtlar vardır. BBC için 1970'te yapılmış olan *I Remember, I Remember** filminde, belgeseli neredeyse tamamen sanatsal çerçevesi içinde tanımlamıştır, bu estetik olan ile sosyolojik olan arasındaki diyalektik gerilim, onun teorisinde her zaman ima edilen ama 1937-67 arasında bilinçli olarak bir yöne eğilim gösteren gerilim, aslında onun daha önceki sezgici ve modernist belgesel gerçekçiliğini tanımlayan türde bir dengeye çevrilmiştir. Grierson'un sinemasal gerçekçilik teorisi, araçsal eğilimleri nedeniyle sık sık eleştirilmiştir. Yine de genelde böyle bir eleştiride çoğunlukla dikkate alınmayan şudur, Grierson kariyeri boyunca belgesel gerçekçilik ile ilgili iki farklı teori geliştirmiştir. Daha sonraki belgesel modeli felsefi olarak kısıtlıyken, önceki teori felsefi idealizmin karmaşık bir sentezi, kitlesel toplum teorisi, Sovyet kurgusu ve Weimar film teorisinden etkilenmiştir, bu da karmaşık entelektüel mirasın izlerini bağrında taşır.

Grierson gibi Kracauer'in sinemasal gerçekçiliğe dair teorisi, yapısalcılık ve post-yapısalcılığın uluslararası film teorisinde hâkim kanadı oluşturduğu sırada, ya eleştirilmiş, ya yanlış anlaşılmış ya da göz ardı edilmiştir. Bunun sonuçlarından biri Kracauer'in düşüncelerinin entelektüel köklerinin ve karakteristik temalarının genelde gözden kaçırılmasıdır, özellikle de Anglo-Amerikan film eleştirisi içinde, onlar için Kracauer 'naif bir gerçekçilik' biçimine, normatif sistem inşasına ya da 'tutucu hümanizme' karşılık gelmektedir. Örneğin *Büyük Sinema Kuramları* adlı eserinde Dudley Andrew Kracauer'i 'geleneksel demokratik ve liberal teorisyen... katı bir şekilde, yanılmaksızın, hatta fanatik bir biçimde gerçekçi tarafta'[23] şeklinde betimlerken, Barry Salt, Kracauer'in *Caligari'den Hitler'e* kitabında film-

(*) Hatırlıyorum, hatırlıyorum.
(23) Andrew, Dudley, *The Major Film Theories* (Oxford, Londra ve New York: Oxford University Press, 1976), s. 129.

lere gerçekte karşılık gelmeyen yorumları dayatmaya çalıştığını ve 'şimdiye kadar yazılmış sinema tarihi eserleri içinde en kötü olmaya aday' olduğunu iddia etmiştir.[24]

Her ne kadar Kracauer'in çalışmaları Anglo-Amerikan ve Fransız eleştirel literatüründe sıklıkla eleştirilmiş olsa da (ve yukarıda belirtilmiş olan alıntılar kesinlikle az rastlanan cinsten olmasa da), bu durum, Caligari'den Hitler'e kitabında 'sinema çalışmalarının yüzünü değiştirdiğinin' söylendiği Almanya'da böyle olmamıştır.[25] Ayrıca Kracauer'in 1920'lerdeki erken yazılarının ve en son çalışması, "*History, The Last Thing Before The Last*"ın İngilizceye nispeten en son çevirisi, onun düşüncelerinin naif bir realizm biçimi ya da tutucu liberal hümanizm olarak tanımlanamayacağını açıkça göstermektedir. Aksine, Kracauer'in film teorisi, yörüngesi Alman felsefesinde Kant'tan Weber'e, ondan Frankfurt Okulu'na geçen modernizm eleştirisinde bulunabilir ve onun çalışmalarını 1920'lerdeki ilk yazılarından ölümünden sonra yayınlanan son yazılarına kadar çalışmalarına şekil veren de budur.

Kracauer modernizmin içinde insan durumunun yabancılaşma ile karakterize olduğunu ve manipülatif ideolojilere maruz kaldığını ileri sürer. Bireyin bilinci şeyleştirilmiştir, etik ve estetikle ilgili sorunlar, kitle kültürünün yeni araçlarını istila eden egemen araçsal rasyonelliğin emirlerinin boyunduruğuna girmiştir. Kracauer, aynı zamanda, bu çağdaş hastalığın kökenlerini Aydınlanma tarafından üretilen akıl kavramlarına dair temel yetersizliklerin içine yerleştirir, söz konusu akıl kavramları ahlak, estetik ve bilişsel olmayanı marjinalleştirir, onu kıyıda köşede olan bir yere iter.[26] Modernlik üzerine bu konumlar ve kitle kül-

---

(24) Salt, Barry, 'From Caligari to Who?', *Sight and Sound* (İlkbahar, 1979), c. 48, no. 2, s. 119-23.

(25) Schneider, Tassilo, 'Reading Against the Grain: German Cinema and Film Historiography', Ginsenberg, Terri ve Thompson, Moana Kirsten (ed.), *Perspectives on German Cinema* (New York: G. K. Hall and Co., 1996), s. 38.

(26) Kracauer, Siegfried, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (Londra, New York ve Oxford: Oxford University Press, 1978), s. 289-90.

türünün doğası büyük oranda Frankfurt Okulu'nun ideolojiyi kavrayışının karakteristik yönlerini göstermektedir, *Das Ornament der Masse* başlığı altında 1963 yılında yayınlanmış çalışmalar, 1922 ile 1933 arasında yazılmış denemelerin toplamından oluşur, çağdaş toplumda kitle iletişim araçlarının rolü hakkındaki daha ileriye giden argümanlar Horkheimer ve Adorno'nun Aydınlanmanın Diyalektiği (1947) adıyla yayınlanan eserinde ileri sürülen görüşlerle pek çok açıdan benzerlik gösterir. Kracauer'in kariyeri boyunca konumunun ne kadar değiştiğiyle ilgili bazı tartışmalar olmasına rağmen, özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında Amerika'ya zorunlu göçünden sonra, modernliğin sorunları ve doğası üzerine Frankfurt Okulunun konumuna dair temel fikirlerin bazılarına sürekli olarak bağlı kaldığının kanıtları vardır.[27]

Modernlik üzerine Frankfurt Okulu'nun benimsediği konumların pek çoğu Max Weber'in modern özne üzerinde baskın olan 'araçsal rasyonelliğin' yönettiği bürokratik sistemler tarafından kontrol edilen çağdaş toplumun analizinden türetilmiştir. Weber'e göre, birey bunun sonucu olarak 'büyüsü kalmamış' bir varoluş hissini deneyimler, bu anlamda dinin beraberinde getirdiği büyülenmenin değeri ve hissi, metafizik ya da ütopyacı inançlar, yerlerini daha materyalist ve daha işlevselci değerler kümesine bırakır, nihai aşamada ise bütün bunlar da sistemin çıkarlarına hizmet eder. Weber'in modernlik içindeki öznelliğin durumuna dair iç karartıcı görüşü Frankfurt Okulunun 'kültür endüstrisi'ne yönelik eleştirisinin temelini oluşturur, aynı zamanda Kracauer'in sinemasal gerçekçilik teorisi için temel işlevi görür.

Weber'in bireyin büyüsünü yitirdiği konusundaki savını takiben Kracauer, modern öznenin dünya ile ilişkisinin 'şaşkın ve aklı başında olmayan bir ilişki' olduğunu ileri sürer.[28] 3. Bö-

(27) Petro, Patrice, 'Kracauer's Epistemological Shift', Ginsenberg ve Thompson, a.g.e., s. 101.
(28) Kracauer, a.g.e., s. 292-3.

lümde bahsedilmiş olduğu gibi, Kracauer'in kullandığı 'distraction' (aklı başında olmayan ve şaşkın) kavramı modern çevrenin görsel ve duyusal deneyiminin bir biçimini teorileştirmeye karşılık gelmektedir, bu modern ortam içinde odak noktasını kaybetmiş hakim olan 'şaşkın ve aklı başında olmayan' tarz, ardından öz ile dünya arasındaki gayet steril bir karşılaşmaya yol açar.[29] Her ne kadar orijinal hali negatif bir terim olsa da, yüksek sanatlarla ilişkilendirilen daha düşüncelere sevk edici ve birleşik deneyim tarzlarına karşıt olarak tanımlanmış olsa da, 'şaşkın ve kafası karışık' kavramı eninde sonunda 1920'ler boyunca daha radikal yan-anlamlar kazandı, giderek burjuva-olmayan ya da deneyimin proletaryaya has ve rasyonelliğin bütünleştirici sistemlerine alternatifler yaratan yaklaşımla özdeş hale geldi.[30]

Benzer şekilde, diyalektik olarak düşünülen oyalamanın kavranış biçimi Kracauer'in düşüncesinde bulunabilir, onun düşüncesinde oyalama hem soyutlamanın ürünüdür hem de idrak etme biçimidir, böylelikle kitle toplumu kendi deneyimlerini anlayabilir ve onları dönüştürebilir.[31] Bu da şu anlama gelir, film yoluyla sağlanan deneyimde olduğu gibi oyalama estetik deneyimin meşru bir biçimini inşa etmektedir, bu estetik deneyim 'modernliğin kendisinin zarar görmüş bir haline' karşılık gelmektedir.[32] Kracauer, 'yoldan çıkmış' modern durum ile film ve fotoğraf içinde bulunan belirsiz taklidin özgün biçimleri arasında (varsayılan) yapısal uyuma dayanan bir estetik teori geliştirmek için oyalama kavramını kullanmaktadır,[33] hem film biçimi hem de film seyretme deneyimi içinde benimsenen özgül

---

(29) Rodowick, D. N., 'The Last Things Before the Last', *New German Critique* (1991), no. 54, s. 115.
(30) A.g.e., s. 117
(31) Kracauer, 'Cult of Distraction: On Berlin's Picture Palaces', *New German Critique* (1987), no. 40, s. 94-6.
(32) A.g.e., s. 94
(33) Schlüpmann, Heide, 'Phenomenology of Film: On Siegfried Kracauer's Writings of the 1920s', *New German Critique* (1987), no. 40, s. 111.

seyretme biçimleri modernlik haline karşılık gelen bu çekişme Kracauer'in gerçekçilik teorisinin kurucu unsurlarından birisi haline gelir.[34]

Bununla birlikte, Kracauer, filmin yalnızca yukarıdaki anlamda 'gerçekçi' olduğunu ileri sürmez, aynı zamanda filmin kefaretidir bu, bu kefaret içinde gerçekliğin duyusal ve gelip geçici yüzeyini açığa çıkarabilmesi özelliğiyle film modernlik durumunun bağrında yatan soyutlamanın ötesine geçebilme olanağını da yaratır.[35] Filmin, 'kökenlerinde yer alan iki ilkeyi' tam olarak sağlayacak varlık haline geldiğini Kracauer ileri sürmüştür. Bu ilkelerden birincisi modern durumun parçalara ayıran ve soyutlayan karakteristik yanını temsil etmektir.[36] İkincisi ise, o soyutlamanın ötesine geçebilmek ve gerçekliğe borcunu ödemektir, bunu da film imgesinin ampirik olarak yaptığı atıflarla gerçekleştirir. Filmin doğru değeri bundan dolayı seyircinin dikkatini deneyimi düzenleyen soyut söylemlerin altında kaybolmuş yaşamın gerçek dokusuna yeniden yönlendirebilme potansiyelinde yatmaktadır.[37]

Kracauer'in iddiasına göre, modern kapitalist toplum hem somut deneyime hem de aydınlanmış, eleştirel akla sırtını dönmüştür, 'kitlesel süslenme' olarak adlandırdığı bir kültür biçimini üretmiştir, bunların arasında sinema gibi yeni medya araçları ve askeri geçitler ile yarışmacı spor müsabakaları gibi yaygın olarak görülen her türlü göz alıcı ve heyecan veren müsabakalar gibi olaylar vardır. Burada Kracauer'e göre, bireyin gerçek dünyası 'maddi temelini yitirmiş' ve yerini seyirlik olana bırakmıştır: 'Ritüelin işlevsel ama boş bir formu' ile baskın toplumsal rasyonelliğin[38] 'estetik refleksi' gerçek dünyanın yerini

(34) Kracauer (1978), a.g.e., s. 299.
(35) A.g.e.
(36) A.g.e.
(37) A.g.e., s. 298.
(38) Elsaesser, Thomas, 'Cinema: the Irresponsible Signifier. Or, the Gamble with History: Film Theory or Cinema Theory', *New German Critique* (1987), no. 40, s. 70.

almıştır; bununla birlikte, görsel sergileme, temsili olana karşı çıkarak, sunuma yönelik, ikonik ve sembolik olana dönüşmüştür.[39]

Kracauer aynı zamanda kitle süsünün batı kültüründe mitsel düşüncenin geri dönüşüne işaret ettiğini, çünkü mitin araçsal rasyonelliğin bir başka 'estetik refleksi' olduğunu ileri sürer. Araçsal rasyonelliğe radikal bir alternatifi temsil etmekten çok uzak olan, mitsel düşüncenin çağdaş biçimleri çoğunlukla kapitalizmin meşrulaştırılmasında merkezi bir yer tutar, çünkü araçsal rasyonellik gibi özgürleştiren ve aydınlatan akıl süreçlerini mahkûm etmiştir. Ne var ki, mitsel formları baskın ideoloji tarafından bastırılan deneyim alanlarını özgürleştirmek için kullanan Hans-Jürgen Syberberg gibi bir yönetmenin daha sonraki dönemde yaptığı 'hassasiyetçi' sinemada olduğu gibi, Kracauer de modern mitsel bilincin araçsal rasyonellikle ilişki içinde muhalif bir güç olarak ortaya çıkabileceğine inanmıştır. Burada Kracauer, kitle süsü tarafından üretilen yüzeysel mitsel seyirliklerle *Caligari'den Hitler'e* kitabında keşfettiği daha engin mitolojik bilinç arasında bir ayrım yapmıştır. Kracauer'in oyalama, soyutlama ve kefaret gibi kavramları kullanması onun Kant okumalarından da etkilenmiştir, mitsel düşünce ve araçsal rasyonalite aklın ve imgelemin çalışma biçimlerini bozar şeklindeki Kracauer'in iddiası ile anlamanın rolünün imgelemi düzenlemek olduğu ve doğanın içindeki düzeni aramaya neden olan estetik deneyim içinde yetilerin uyumuna dair Kantçı model arasında tersine çevrilmiş bir ilişki vardır. Kant şunu ileri sürmüştür, estetik yargı, her biri ayrı biçimde ve sırasıyla anlama ve imgeleme dair yetiler arasındaki bir etkileşimden doğmaktadır.[40] Bu iki yeti estetik derin düşünme boyunca muntazam bir uyum yakalarlar ve estetik deneyimin temeli budur.[41]

(39) A.g.e., s. 79.
(40) Kant, Immanuel, *The Critique of Judgment* (Oxford: Oxford University Press, 1973), s. 176.
(41) Colinson, Diane, 'Aesthetic Experience', Hanfling, Oswald (ed.), *Philosophical Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 1992), s. 137

Kracauer, akıl ve imgelem, yasa ve özgürlük arasındaki Kantçı ilişki modelini benimser ve hem baskın araçsal rasyonalite hem de kitle süsü içindeki eleştirel akıl uygulamasına sınırlar koyulduğunu iddia etmek için bu modeli kullanır. Bu çabanın bir sonucu şudur, estetik deneyimin gerçeklik dünyası içinde, zahiri olanın temelinin sökülmesi durumu meydana gelir ve 'yasasız bir özgürlük' biçimi ortaya çıkar. Düzeni aramaktan çok uzak kalan, araçsal rasyonalite ve kitle süsü imgelemin daha da yüzeysel hale gelmesine neden olur, nihai aşamada ise daha az tatmin edici bir şey gerçekleşir, Kracauer'e göre, bu eninde sonunda hem araçsal rasyonalitenin pekiştirilmesine hem de gittikçe artan düş kırıklığına yol açar.

Kracauer'in araçsal rasyonalite ve kitlesel süslemenin geriletici işlevi hakkındaki ithamlarına teorik olarak desek sağlamasına ek olarak, Kant'ın yetilerin uyumuna dair geliştirdiği modeli ve özel olarak da Doğal-güzellikle ilişkili olan kavrayışı aynı zamanda Kracauer'in sinemasal gerçekçilik teorisi üzerinde çok derin bir etkiye sahiptir, özellikle de fiziksel gerçeklikle yeninden bağlantının kurulması yoluyla gerçekliğin kefaretinin kazanılabileceği üzerindeki iddiası büyük oranda buradan beslenir. Kant için, akıl yargısından farklı olarak, estetik yargı esasında ve özünde izlenimlere dayanır, kavramsal değildir ve yan anlamları açısından zengindir. Bu düşünceyi şu yargı izler, estetik yargı deneyimini üretmek için, estetik derin düşüncenin yöneldiği nesne aynı zamanda algılayan öznenin zihninde anlamların oluşup yayılmasını uyarmak potansiyeline de sahiptir. Kant şunu iddia etmiştir, böylesi bir potansiyel en iyi haliyle doğanın içinde bulunmaktadır, bu da Kantçı 'doğal güzellik', 'natural beauty' ya da Naturschöne kavramının temelini oluşturmaktadır.[42]

Kantçı Doğal-güzelliğe dair kavrayışı Weimar film teorisi üzerinde dikkate değer bir etkiye sahiptir, özellikle de Balazs'ın çalışmalarında bu etki açıkça görülür, Balazs'ın 1924 yılında

(42) Kemp, John, *The Philosophy of Kant* (Oxford: Oxford University Press, 1968), s. 109.

yazdığı *Der sichtbare Mensch oder Der Kultur des Films* Kracauer'in Theory of Film (Sinema Kuramı) kitabındaki fikirlerini büyük bölümünü etkilemiştir. Balazs kitabında Doğal-Güzellik ve romantik felsefenin Yaşam-Felsefesi (Lebensphilosophie) üzerinde yoğun olarak durdu, filmin estetik özgüllüğünün film imgesinin doğanın içindeki anlamları açıklığa kavuşturmak ve onları keşfetmek için sahip olduğu yetenekle yakından ilişkili olduğunu ileri sürmüştür. Aşağıdaki alıntı aynı zamanda Georg Simmel'in[43] sanat teorisine çok şey borçludur, Kracauer'in de aynı zamanda üzerinde durduğu *Naturschöne* kavramıyla nasıl zihninin meşgul olduğunu örneklemektedir.

> Manzara bir dış görünüştür, bir yapbozun karmakarışık hatları gibi bize habersizce ve her yerden bakan bir yüz. Özellikle tanımlanamayan duygusal ifadelerin olduğu bir alana sahip bir yüz, kesin bir anlamı var ama yine de tasvir etmek çok zor... Bu dış görünüşün doğanın yapbozunda kopyasını çıkarmak, çerçevelemek, vurgulamak, sanattaki stilin işlevi bu... doğanın ruhu diyerek hep kendi ruhumuzu kastediyoruz, doğanın ruhunda yansıtılan kendi ruhumuz.[44]

Balázs'a ek olarak, Theodor Adorno aynı zamanda filmin kendisini kendi 'sanatsal karakteri' üzerinde temellendirmesi gerektiğini ileri sürdüğü zaman film ve Doğal-Güzellik arasındaki yakın ilişkiye göndermede bulunmaktadır, bu sanatsal karakter Adorno için 'doğanın güzelliğiyle içsel olarak yakından ilişkiliydi.'[45]

Bu bağlamda Lebensphilosophie ve *Naturschöne*, yani yaşam felsefesi ve doğal güzellik üzerinde Kracauer bütün kariyeri boyunca durmuştur, özellikle de Theory of Film adlı eserinde. *Naturschöne* kavramından etkilenerek Kracauer, fiziksel gerçeklikle

(43) Koch, Gertrud, 'Béla Balázs: The Physiognomy of Things', *New German Critique* (1987), no. 40, s. 170.
(44) Balázs, Koch'ta (1987) alıntı verilmiş, a.g.e., s. 169-70.
(45) Adorno, Theodore, 'Transparencies On Film', *New German Critique* (Güz/Kış, 1981), a.g.e., s. 201. Thomas Levin tarafından çevrilmiş.

doğrudan bağlantılı olarak özerk bir estetik deneyim biçiminin kurulabileceğini ileri sürmüştür, Balazs bunun için bir çağrıda bulunmuştu ve anlamın türlerini aktif biçimde aramaya çalışarak bu özerk deneyim biçimini temellendirmek için uğraşmıştı. Anlamanın düzenleyici gücüne, somuta böylesine bir dönüş yoluyla, kitle kültürü içinde anlama sürecinin azalması ve bozulmasına karşı, kavrayış yeniden inşa edilebilir, imgelem ve anlamak daha da sağlıklı bir bağı hayata geçirmektedir. Özgür ve özerk estetik deneyime dair bu kavram, dışsal gerçeklikle bağlantı kurulmasına neden olmaktadır, bu da Kracauer'in sinemanın ütopyacı potansiyeline ve kefarete dair anlayışına temel sağlamıştır.

Naturschöne kavramı aynı zamanda Kracauer'in sinemasal gerçekçilik teorisini geliştirmesinin önünü açtı, bu teoride hem gerçekliğin hem de temsilin belirsiz doğasını vurguladı. Kant için, doğal nesnelerin üzerine derin düşünme estetik deneyimin en iyi kaynağıdır, çünkü böylesi nesneler insanın taşıdığı niyetlerden mahrumdur ve sonuç olarak da imgelem ve anlayışın içinde özgürce ifade edilebileceği, insan iradesinin ürettiği bir nesneyle karşılaşmanın zorunlu olarak getirdiği belirleyici sınırlardan özgürleştirici bir mekânı kurabilmek için çok daha iyi olmaktadır. Esasında ve özünde belirlenmemiş olarak Doğal-Güzelliğe dair bu formülleştirme Kracauer'in filmin 'sahnelenmemiş bir gerçeklik', 'şans eseri olan', 'tesadüfi ya da kazara olan', 'sınırları belirsiz', 'yaşamın akışı içinde' ve 'sonsuzluk' olarak doğal dünyanın böylesi görünümleriyle yakın ilişkileri olduğu iddiasında bulunmasına yol açtı; böylesi niteliklerin arkasında durulması Kracauer'in gerçekçi sinemasal temsile dair teorisi Doğal-Güzellik ile ima edilen sınırları belirsiz süreçler türü üzerine dayandırdığı öncüllerini açık hale getirir, orada doğal güzelliğin net olmayan cömertliği, bolluğu vardır, kurucu düzeni ve anlamı aramak için kavrayışın önünü açmaktadır.[46]

(46) Kracauer (1978), s. 68-9.

Kant'ın *Naturschöne* kavramına ek olarak, Kracauer de sinemasal gerçekçilik teorisini geliştirirken Edmund Husserl'in *Lebenswelt** kavramı üzerinde de durmuştur.[47] Husserl şunu iddia etti, bilimin soyut söylemlerinin nesnelleştirilmesi deneyimin içinde üretilen daha geçici ve daha öznel anlamları gizlemektedir. Bu fenomenolojik dünya, içinde sezgisel olarak yaşadığımız dünya 'Lebenswelt'i[48] oluşturur. Husserl, gerçekten yaptığından memnun olma durumunu başarabilmek için, modern özne bu kayıp, bastırılmış varoluşun gerçeklik dünyası temasını yeniden kazanmak, sağlamak zorunda olduğunu ileri sürmüştür.[49] Husserl'in fenomenolojisi içindeki somut ve geçici olan üzerine yaptığı vurgu, Kracauer'in 'gerçekliğin anonim halinin' korunması olarak göndermede bulunduğu bir film teorisini geliştirmesine yol açtı.[50] Husserl'i takip ederek, Kracauer insan gerçekliğini iki şekilde tanımlamıştır. Bir yanda soyut kavramsal akıl sistemleri vardı, bu sistemler modern yaşam üzerinde aşırı baskın bir şekilde kavrayarak işlerini yürütmektedir. Bununla birlikte, diğer yandan, yaşamın 'temeli' vardır. Esasında burası deneyimle ilgilidir ve psikolojik bir alandır, nesnelerin ve ilişkilerin içlerine nüfuz eden ve onlar üzerinde karşı yönden etkileyici olan büyüklüklerden oluşmuştur, 'tatmin oluşların, uyumsuzlukların, isteklerin ve peşinden gidilenlerin karmaşıklığı çoğunlukla kavramsal ve bilinçli olanın altında yatmaktadır.'[51]

Kracauer, filmin ayrıcalıklı bir araç olduğunu ileri sürdü, bu ayrıcalıklı araç modernlik içinde modern özne için yaşamın temelini yeniden kazanabilmesi için Lebenswelt'in durumu tara-

(*) Lebenswelt, İngilizcesi Life World, Türkçe sözlük anlamıyla yaşamın-dünyası, Husserl'e özgü bir terim.

(47) Casebier, Allan, *Film and Phenomenology: Towards a Realist Theory of Cinematic Representation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1970), s. 15.

(48) Husserl, Edmund, *The Crisis of European Sciece amd Transcendental Phenomenology* (Evanston, IL. Illinois University Press, 1970), s. 139.

(49) A.g.e., s. 139.

(50) Kracauer (1978), s. 69.

(51) A.g.e., s. 299.

fından üretilmektedir. Böylesi bir kefaret mümkündür, çünkü kendi geçiciliği ve belirsiz yapısıyla Lebenswelt, film imgesinin insanı düşündüren belirsizliği arasında yapısal uyumlar veya 'yakınlıklar' varolur.[52] Film imgesinin ampirik içeriğinin altında onun 'temel ilkeleri ve yapıları' yatmaktadır, tam da aksiyomatik yapılar ve ilkelerin Lebenswelt'in fenomenolojik yüzeyinin altında varolması gibidir durum, Kracauer için filmin temel ilkeleri ve yakınlıkları yapısal olarak Lebenswelt'in altında yatanlar ile eşittir. Film ve Lebenswelt arasındaki yapısal homolojik bu ilişkinin böylesine formülleştirilmesi Kracauer'in sinemasal gerçekçiliğe dair teorisinin temellerinden birisini bize sağlamaktadır, aynı zamanda teorinin naif gerçekçi öncüllere dayanmadığını bizim için açık hale getirir.

Kracauer'in gerçeklik kavrayışı üzerine üçüncü büyük etki Freudyen bilinçdışı teorisidir. Kracauer Lebenswelt'i çoğunlukla psikolojik semptomlar biçiminde ortaya çıkan bastırılmış arzunun içindeki deneyim alanı olarak kavramaktadır, *Caligari'den Hitler'e* kitabı özellikle böylesine bir bastırılmış arzuyu deşifre etmek girişimidir. Bu kitabında Kracauer şunu ileri sürer, bilinçli olma halinin boyutlarının altında yatan psikolojik eğilimlere film can vermektedir. Bununla birlikte, film böylesine bir bilinçdışını temsil edemediği için, altta yatan psikolojik eğilimler 'insan ilişkilerinin görünmeyen dinamiklerine' ait 'görülür hiyeroglifler' olarak belirgin hale gelirler.[53]

Caligari'den Hitler'e kitabında sinemanın analizi şu varsayıma dayanan öncüllerle oluşturulmuştur: Alman ekspresyonist sineması 'Alman nefsinin' ve 'ulusunun içsel yaşamına' can vermektedir.[54] Bununla birlikte, Kracauer'in buradaki ulusal kimlik meseleleriyle önsel eğilimi ve meşguliyeti onun için tipik olma-

(52) A.g.e., s. 72.
(53) Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1974), s. 7
(54) A.g.e., s. 3.

yanı gösterir, o daha çok Alman ulusal kimliği sorununa yaygın ve geniş bir ilginin bir yansımasını göstermektedir, bu ulusal kimlik İkinci Dünya Savaşının sonunu izleyen dönemde görünür hale gelmiştir. Hakikaten, Kracauer *Caligari'den Hitler'e* kitabında sık sık ulusal kimlik meselelerine göndermede bulunurken, onun üzerinde odaklandığı 'içsel psikolojik eğilimler, mizaçlar' Almanlar hakkındaki özgül olarak ulusal olanla hiçbir alakası yoktur, aksine insan olma halinin içindeki köklerine eğilmektedir. Burada, içsel yaşam insanı yıpratan, sarsan olaylarla bir türbülansa girmiş gibi savrulup durmuştur ve Kracauer bunlara dayanarak radikal yıkım dönemlerinde 'motiflerin altında yatan korun' yüzeye çıktığını ve filmler gibi kültürel yan ürünler içinde gömülü biçimde karşımıza çıktığını ileri sürmektedir.[55]

Ulusal kimliğe dair bir düşünce olmanın çok ötesine geçen *Caligari'den Hitler'e* 'temelin' içindeki yabancılaştıran koşulların travmayı yaratması sürecindeki yöntemler üzerine bir incelemedir. 'Söz konusu kargaşaya yol açan olaylar' Lebenswelt'in işlemlerini, süreçlerini aşındırır, hem soyutlamayı hem de soyutlamanın altında yatan iktidar sistemlerini pekiştirir.[56] Lebenswelt'in psikolojik içeriğine dair Kracauer'in kavramsallaştırılması üzerine ilkesel etkilerin kaynağı, Freud'un *Gündelik Yaşamın Psikopatolojisi* ve *Düşlerin Yorumu* eserleri ile Erich Fromm'un *Özgürlükten Kaçış* adlı eserleridir.[57] Bununla birlikte Kracauer üzerinde Freud ve Fromm'un etkileri Husserl'inki kadar güçlü değildir, nitekim Kracauer'in kendisi şunu ileri sürdü: Husserl'in *Lebenswelt* modeli Freud'un bilinçdışı modelinden daha üstündür, çünkü deneyimin bilinçaltı gerçeklik dünyası kadar ve onun gibi bilinç ile de uğraşmıştır.

(55) A.g.e., s. 10.
(56) A.g.e., s. 9.
(57) Freud, Sigmund, *The Psychopathology of Everyday Life* (Harmondsworth: Penguin, 1975) ve *The Interpretation of Dreams* (Harmondsworth: Penguin, 1976); Fromm, Erich, *Escape From Freedom* (New York: Holt, Rinehart & Winston, 1941).

Kracauer, estetik aracın onun temel 'özellikleri', 'yakın oldukları' ve 'çekici yönleri' üzerine inşa edilmesi gerektiğine inanıyordu. Filmin temel özelliği fiziksel gerçekliğin açığa çıkarılması, kaydedilmesi için sahip olduğu kapasitesinde yatar. Filmin temel yatkınlığı ve ilgisi gerçekliğin 'sahnelenmemiş', 'beklenmedik ve kasıtsız gelişmesi', 'sonsuzluğu', 'belirlenmemiş olması' ve 'yaşamın akışı' gibi yönlerini temsil edebilmesi için vardır.[58] Nihai aşamada, filmin temel cazip yönleri şeylerin, olayların geçici etkileriyle hakikilik ve sahicilik uyumuna dair kavramlara ve anlamların çoklu oluşlarına dair algılama ve üretimle karşılaştırılabilir olan estetik güzellik kavramlarına dayanır.[59] İnsanın deneyimi 'sentezlenmemiştir', aksine parçalardan oluşur, 'akış halindeki şansa bağlı olayların parçaları anlamlı sürekliliğin yerini aldığı için', Kracauer sinemanın 'anlam belirsiz olduğu için tanımlanamaz' ve 'yorumlanamaz sembolizm' özelliklerini taşıdığı fikrini savunur.[60] Filmlerdeki temsil edilen doğal nesnelerin ve olayların bundan dolayı teorik olarak sınırsız sayıda 'psikolojik olarak karşılıkları" vardır, bu nesneler ve olaylar 'anlam şeridi' ile kuşatılır.[61] Perde üzerindeki görüntüler aynı zamanda çoklu anlamlarıyla 'ham malzemeyi' sağlayan 'doğal nesnelerin belirlenmemişliğini' yansıtmalıdır. Benzer biçimde, film 'tanımlamaksızın sınırları kaldırmalı', böylelikle gerçekliğin 'asıl nötrlüğünü' koruyabilmelidir.[62]

Kracauer, yönetmenin filmin hikâyesine göre geçerli olan baskın bir anlamı her bir sahneye vermek zorunda olduğunu, aynı zamanda yönetmenin bir dereceye kadar anlamlandırma sürecine belirsizlik katmak için uğraşması gerektiğini, böylelikle 'kayda değer ölçüde belirsizliğin sağlanabileceğini' ve filmin 'gerçekliğin özgürce uçuşan imgelerini' üretebileceğini ileri sürer.[63]

(58) Kracauer (1978), s. 71.
(59) A.g.e., s. 21-2
(60) A.g.e., s. 298.
(61) A.g.e., 68-9.
(62) A.g.e., s. 69.
(63) A.g.e., s. 71.

Kracauer kendi belirlenimsiz sinema kavrayışını 'yaşamın akışı' modeline başvurarak özetler, bu terimi Bergson ve Husserl'in fenomenolojisinden türetmiştir. Deneyim sürekliliği olan bir şeydir, 'modern bir kentin deneyimi ve bir caddenin imgesi' ile örneklendirir, Kracauer, filmin böylesi bir sürekliliği ve zamanın akışını resmetmenin yollarını araması gerektiğine inanıyordu.[64]

Yukarıda söylendiği gibi, süreklilik ve akış olarak deneyimin böylesine kavranışı Kracauer'in sinemanın esasında cazip yönlerinin geçicilik ile karşılaştırıldığında hakikat ve sahicilik kavramlarına dayandığını iddia etmesine yol açtı, estetik nitelik kavramları birden çok anlamı içinde taşıyan bir anlamlandırma sürecine dayanmaktaydı. Bu da sırasıyla onun izlenimci bir tarzı hayata geçiren avant-garde film yapma biçimlerinin lehine tavır almaya Kracauer'i götürdü, onun ardından ise Alberto Cavalcanti'nin *Rien que les heures* (Saatlerden Başka Hiçbir şey, 1926), Joris Ivens'in Regen (Yağmur, 1929) ve Jean Vigo'nun A propos de Nice (On the Subject of Nice, 1930) gibi filmleri içtenlikle övdü. Bu filmler 1920'lerin 'şehir senfonisi' türünün önemli örneklerini oluşturuyordu. Söz konusu filmler Kracauer'in fiziksel varoluşu 'sinemasal' olan temsil etme biçimleri üzerinden resmedilmesi için zorunlu olarak gördükleri unsurlarla büyük oranda uyuşmaktaydı. Örneğin, *Yağmur* (Ivens), 'bir yağmur fırtınasının sonrasını', 'şehirdeki bulutların hareketlerini', 'duman etkilerini' ve 'diğer geçici şeyleri' resmetmekteydi;[65] Kracauer film aracının 'göstermeye yazgılı ve arzulu olduğu konular olduğunu iddia ediyordu.[66]

Kracauer aynı zamanda şunu da iddia etmiştir, Cavalcanti'nin En rade (Stranded, 1926) ve Nice üzerine belgeselleri gibi avant-garde eserler 'gerçekliğin gizli yönlerini' açığa çıkarmaktadır, bu iddiasını Germaine Dulac'tan yaptığ alıntı daha da açık hale

(64) A.g.e., s. 72.
(65) A.g.e., s. 31.
(66) A.g.e., s. 41.

getirmiştir, Dulac'a göre 'saf sinemanın konuları örneğin bir kurşunun yörüngesinde ya da kristallerin biçimlenmesinde' bulunabilir.[67] Algısal idrakin sınırlarının ötesinde varoldukları için gerçekliğin böylesine yönleri gizli olmasına rağmen, Kracauer onları nesnelerin genel kategorisine dâhil etmektedir, o nesneler 'gizlidir', çünkü deneyim işlevsel rasyonalitenin normlara bağlı çerçevesi içinde gittikçe daha fazla düzenlenirken modern özneler ve konular için nesneler gittikçe 'nitelikleri ve dokunaklılıkları'nın kayboldukları bir dünyanın parçaları haline gelirler. 'Gerçekliğin gizli yönlerini' sinemanın açığa çıkarabilme yeteneğini tartışırken, bundan dolayı Kracauer bizim dikkatimizi anlık ve gündelik deneyime ve her günkü yaşama bir filmin geri döndürebilme yeteneğine göndermede bulunuyor.

Bir açıdan, Kracauer'in Dulac'tan *cinéma pur*'ü* desteklemeyi amaçlayan bir alıntıyı kullanması anakroniktir. Kracauer filmin, geleneksel anlamda bir sanat biçimi olduğuna karşı çıkmış ve hem *cinéma pur* hem de sinemasal empresyonizm ile ilişkilendirilen filmler de dâhil, gerçekliği temsil etmekten daha çok onu 'kullanan' *avant-garde* filmleri eleştirmiştir. Kracauer bu şekilde işlevini yerine getiren filmlerin ideolojik olarak işlevlerini dile getirmiş ve dünyanın dönüşümünü estetik geleneklerin kullanımı ile vurgulayan sanatın 'gerçekliği sakladığını' ve bunu yaparken 'hâkim olan soyutluğu devam ettirdiğini' savunurken sanatı ideoloji ile bir tutmuştur.[68] Kracauer bunun *avant-garde* filmleri zayıflattığını çünkü filmlerin o zaman 'doğayı çırılçıplak' bırakan 'kompozisyon öğeleri' olarak işlev gördüğünü söylemiştir.[69] Bu, onun *Entr'acte* gibi bir filmi övmesine neden oldu, göreli olarak aracısız bir dışsal gerçekliğin izlerini bağrında ta-

(67) A.g.e., s. 180. Dulac'tan alıntı 'le Cinéma d'avant garde' L'Herbier, Marcel (ed.), Intelligence du cinématographie, s. 346-7
(*) Katıksız Sinema.
(68) A.g.e., s. 301.
(69) A.g.e., s. 185.

şıyordu, aynı zamanda herhangi bir 'bilinebilir ilke ya da mesaj'dan yoksun olmanın yükseltici erdemine sahipti.[70]

Kracauer'in anlama dair iletişime yönelik izlenimci bir duruş için hissedilen ihtiyaca yaptığı vurgu aynı zamanda 'epizodik' filmin özel bir öneme sahip olduğunu iddia etme noktasına kendisini taşıdı. Böylesi filmlerde, anlatısal olan 'yaşamın akışından' ortaya çıkar ve tekrar yaşama dönerek onun içinde gözden kaybolur. Söz konusu filmler aynı zamanda 'geçirgendirler', bu tip filmlerin konuları, hikâyeleri sürekli olarak fiziksel gerçekliğin imgeleri tarafından kesintiye uğratılır. Kracauer, *Paisà* (Roberto Rossellini, 1946), *La Strada* (Sonsuz Sokaklar, *The Street*, Frederico Fellini, 1954) ve *Ladri di biciclette* (Bisiklet Hırsızları, *Bicycle Thieves*, Vittorio De Sica, 1948) gibi filmleri de bu 'geçirgen' episodik filmler kategorisinde değerlendirir ve *I Vitelloni* (Aylaklar, *The Young Calves*, Fellini, 1953) filmini şu şekilde tarif eder: Tek varlık nedeni anlık olma halini taşıyan ve bütünlüğe doğru ilerlemeyen anlardan oluşmalarıdır, rastlantısal olarak birbirlerine bağlanmış gibi görünürler, herhangi bir bağlayıcı mantık ya da zorunluluk onları bir arada tutmaz.[71]

Kracauer, aynı zamanda epizodik filmler yapan yönetmenler olarak bilinen Abel Gance ve Marcel L'Herbier gibi Fransız izlenimci yönetmenlere göndermede bulunur, hem epizodik filmin gelişmesini hem de birleşik bir hikayeye sahip filmin hegemonyasına bir son verilmesini savunan Germaine Dulac'ı onaylar ve ondan alıntı yapar. Bununla birlikte, Dulac'ın *La Souriante Madame Beudet* (Gülümseyen Madam Beudet, 1923) gibi izlenimci filmlerin epizodik karakterine övgü düzerken, Kracauer aynı zamanda empresyonizmin altında yatan ifadeci estetiği eleştirmiştir, özellikle de empresyonizmin odağındaki ilkelerden birisine karşı mesafelidir: gerçekliğin dönüştürülmesi üzerine yaptığı vurgudan dolayı, fotojeni kavramını eleştirir.

(70) A.g.e., s. 182-3.
(71) A.g.e., s. 256.

Filmin, kabul edilen anlamıyla sanat aracı olduğu kavramsallaşırmasına karşı olduğu için Kracauer, hem Fransız empresyonizmine karşı eleştirel hem de sürrealizme ilişkin sempatik bir tavrı savunmuştur. Kracauer, sürrealizmi onaylamıştır, çünkü onun gibi sürrealistler de aynı zamanda belirlenimci olmayan bir sinema idealine bağlanmışlardır, izleyicinin zihninde kendi kendini yönlendiren çağrışımlara ve içe doğuşu tetikleyen etkinlikleri üretebilme yeteneğine bu belirlenimci sinema yakındı. Kısmen bu yüzden, Kracauer *La Coquille et le clergyman* (The Seashell and the Clergyman, Germaine Dulac, 1928) ve L'Etoile de mer (The Starfish, Man Ray, 1927) ve daha çok Dadaist olan *Entr'acte* gibi sürrealist filmlerin kendi içinde bir son olarak sanatsal biçimin keşfedilmesinden önemli bir kaymaya işaret etmekte olduklarını, *Lebenswelt* ile ilişkili konuların araştırılmasına yaradıklarını düşünüyordu.

Bununla birlikte, Kracauer'in *lebenswelt*'i kavrayışı sürrealizm içindeki tutulan bilinçdışının değişik kavrayışlarından ayrıştırılmalıdır. Zaten yukarıda tarif ettiğimiz gibi, Kracauer, Freudyen bilinçdışı kavramının Husserl'in *lebenswelt* fikrine göre daha zayıf olduğuna inanmıştı, lebenswelt'i temsil eden filmleri 'sinemasal' olurken, bilinçdışını temsil eden filmler 'yalnızca Sürrealist' idiler.[72] Kracauer film imgesinin belirlenimsiz olması gerektiğini iddia ederken, aynı zamanda sinemasal göstergelerin özgül psikanalitik kavramlara dayandırılmasına, bunun 'fazlasıyla öngörülmüş' olduğunu söyleyerek karşı çıkmıştır.[73] Kantçı terimlere göre, böylesi bir sembolizm, anlayış ve imgelem arasındaki doğru ilişkiyle de çelişmektedir, çünkü bu durumda anlayış imgeleme baskın çıkmaktadır.

Kracauer'in sinemasal gerçekçilik teorisi şu inanca dayanmaktadır: Aracısız deneyimin karmaşıklığı araçsal söylemlerin iktidarıyla zayıflatılmaktadır ve 'şeylerin, işlerin somut yoğun-

(72) A.g.e., s. 191.
(73) A.g.e.

luğu'na bir geri dönüş modern özne için ileriye götüren yolu açacaktır. Kracauer, aynı zamanda filmin modern özne için yaşamın bu temelini yeniden kazandıracak biricik araçlara sahip olduğuna, yine filmin modernlik içindeki *lebenswelt* halini üretebilecek ayrıcalıklı bir medya olduğuna inanıyordu. Bunlardan açıkça ortaya çıktığı gibi, Kracauer, eleştirmenlerin iddia ettikleri gibi naif bir gerçekçilik teorisini geliştirmeye çalışmaz. Aslında, onun sinemasal gerçekçilik teorisi, Kantçı estetik ve Husserlci fenomenolojiden türetilmesinde olduğu gibi, fenomenolojik gerçekçiliğin bir biçimi olarak en iyi tanımlanabilir, maddi dünyanın yakından gözlemlenmesi yoluyla bilgi ve temsil etme süreçlerinin temelini aramaktadır.

1920'ler ve 1930'ların başlarında oyalanma ve popüler kültüre yönelik Kracauer'in benimsediği diyalektik pozisyon 1930'ların sonlarında Amerika'ya göç ettikten sonra değiştiği ileri sürülebilir.[74] Böyle bir sav, *Caligari'den Hitler'e* (1947) ve *Theory of Film* (1960) gibi çalışmalarının 'tutucu' olduğu varsayılan doğası nedeniyle ortaya çıkmıştır. Bu düşüncenin kökenleri, Theodor Adorno'nun 1965 yılına ait *'The Curious Realist'* (Meraklı ve Kuşkulu Gerçekçi) başlıklı, Kracauer'in Amerika'dayken yazdıkları kitaplar daha önceki eserlerinin radikal, eleştirel gücünü taşımadığını savunduğu denemesinde bulunabilir.[75] Elsaesser ve Schlüpmann gibi en son yorumcular da bu konumu benimsemişlerdir,[76] lakin Andrew gibi Kracauer'in önceki yazılarından haberdar olmayan yazarlar, yukarıda adı geçen Kracauer'in iki kitabını 'tutucu' ve 'gerici' olarak tanımlamışlardır.[77]

'İki Kracauer' olduğu fikri onun erken dönem ve daha sonraki çalışmaları arasındaki 'epistemolojik kopuş (shift: kayma)'

(74) Elsaesser (1987), a.g.e., s. 85.
(75) Petro, Ginsenberge ve Thompson'dan alıntılanmış, a.g.e., s. 98.
(76) Bkz: İlgili denemeleri *New German Critique* (1987), no. 40.
(77) Andrew, a.g.e., s. 108.

varsayımından doğar. Bu varsayımda, 'The Mass Ornament'ın (Kitlenin Süsü) Kracauer'i 'materyalist diyalektiğin anti-kapitalist eylemcisi (uygulayıcısı)' ve 'gündelik yaşamın ve gelip geçiciliğin fenomenolojik gözlemcisi' olarak tanımlanır. *Caligari'den Hitler'e ve Theory of Film* Kracauer'i öte yanda, 'sistem kuran' bir 'antikomünist', 'sosyolojik indirgemeci' ve 'günahkâr bir hümanist' olarak tanımlanır.[78]

Yine de Kracauer'in yazılarındaki bu çelişkili 'epistemolojik kayma' kavramının devam ettirilip ettirilemeyeceği tartışmaya açıktır. *Caligari'den Hitler'e* Amerikan kültürel emperyalizminin savaş sonrası bağlamına ve solun çöküşüne gösterilen aynı tavırdan etkilenmiş olabilir –bu reaksiyon aynı zamanda popüler kültüre yönelik şüpheci bir tutumla ilişkili olabilir– solun çöküşü Horkheimer ve Adorno'nun Aydınlanmanın Diyalektiği adlı eserini etkilemiştir, fakat aynı durum *Theory of Film*'e kadar genişletilerek söylenemez.[79] Aslında hem bu hem de Kracauer'in son kitabı *History: The Last Things Before the Last*, Kracauer'in yazılarında bir kesinti yerine bir devamlılığı işaret eder, 1920'lerdeki yazılarında bulunan kaygıların birçoğuna dönüş yapar.[80] Bu süreklilik esasında ve özünde hem soyutlamanın ve baskın ideolojinin pekiştirilmesi hem de öznenin özgürleştirilmesi için bir güç olarak ana akım sinemaya eleştirel olarak sahiplenilmesinden doğmaktadır.

Siegfried Kracauer ve André Bazin'in film teorileri arsında dikkate değer benzerlikler vardır. Hem Kracauer hem de Bazin on sekizinci yüzyılın sonlarından başlayarak kıta Avrupası felsefesinde etkin olan modernizm eleştirisinden etkilenmiştir. Her ikisi de modern hayatın sistemleştirilmesi ve bireyin araçsal ras-

---

(78) Petro, Ginsenberge ve Thompson'da, a.g.e., s. 97
(79) A.g.e., s. 101.
(80) Bununla ilgili tam bilgi için bkz: Rodowick, D. N., 'The Last Thing Before the Last', *New German Critique* (1991), no. 54, s. 109-39.

yonalitenin taleplerinin boyunduruğuna girmesi olması olarak gördükleri şeye karşıydı. Her ikisi de aynı zamanda sinemanın birey için dünyanın yeniden kazanılması içine gerekli güce sahip olduğuna inanıyordu. Bununla beraber, Kracauer ve Bazin iki çok farklı kültürel bağlamdan geliyordu. Kracauer, Kant, Husserl ve Freud'un klasik Alman felsefesinden etkilenmişken, Bazin, Katoliklikten, Bergson ve Sartre'dan, Fransız rasyonalist geleneğinden etkilenmişti.

Bu dört etkiden, Bazin'in film teorisi için en önemli temeli teşkil eden muhtemelen fenomenolojiydi, 1930'larda Fransız felsefesine egemen olan Bergson Bazin'in sinemasal gerçekçilik modelini kurmasını mümkün kılmıştı.[81] Tam da Husserl'in fenomenolojisinin önemli kategorilerinden biri olan *Lebenswelt* kavramı olması gibi, Bergson'da da varoluşun sürekli hareketi ve fenomenolojik analizin birincil nesnesini oluşturan bilincin zaman içindeki sürekliliği ve akışıdır. Tam da Husserl'in *Lebenswelt*'e geri dönme ihtiyacını iddia etmesi gibi, Bergson da gerçekliği hakiki olarak deneyimlemek için 'zamansal sürekliliğin ve akışın içine tekrar dalmamız' gerektiğini ileri sürmüştür.[82] Husserl gibi Bergson da bu deneysel akışın soyut, işlevsel ideolojilerin tarafından özneden (kişiden) sakınıldığını ileri sürmüştür, hem Bergson hem de Husserl fenomenolojik analizin başlıca amacının hayatın temelini inceleme (sorgulama) ve tanımlama süreci ile sergilemek olduğuna inanmışlardır.

Bergson'ın var oluşun akışına olan vurgusuna ek olarak, Bazin de Bergson'ın yaratıcı evrim kavramından esinlenmiştir. Burada Bergson, Darwin'in doğal seleksiyon (ayıklanma) teorisini türlerin gittikçe daha fazla karmaşık olmak için evrimleştiğini ileri sürmek için uyarlamıştır. Daha yabani olmaktan ziyade, Darwinci hayatta kalma mücadelesinden ziyade, bundan dolayı Bergson bir *élan vital* ya da hayatı ruhun evrim sürecinin belir-

(81) Macquarie, John, *Existentialism* (Harmondsworth: Pelican, 1973), s. 8.
(82) Passmore, John, *A Hundred Years of Philosophy* (Harmondsworth: Pelican, 1968), s. 106.

lediğini ileri sürer. Üstelik, *élan vital* her ne kadar organizmaların gittikçe daha karmaşıklaşan morfolojik trans mutasyonlar serilerinde keşfedilecek şekilde dallara ayrılmasına neden olsa da, her tekil organizma bununla birlikte bütünle gelişme için hem zemin hem de parametre sağlayan çevreyle ilişkili kalmaya devam etmiştir.

Daha önce de ileri sürüldüğü gibi, fenomenolojik analiz, tarif etme ya da yeniden inşa etme sürecine dayanmaktadır, daha işlevsel emirler tarafından insan deneyimi yönlendirilirken, sıradan bir şekilde dikkatten kaçabilen derin yapıları ortaya çıkarır. Bu süreçte ve soruşturmanın detaylı incelenmesinde fenomenler görünür hale gelir ya da 'ışık altında kendilerini gösterirler'[83] ve 'ışık tutulan' bu deneyimin derin yapılarına dair metaforik model, fotoğraf ve sinema gibi araçların birlikte çalıştığı yöntem ile büyük benzerlikler gösterir. Gerçeğin normalde saklı olan, izleyiciye ışığın gücü ile gösterilen bu metafor da Bazin'in düşüncelerinin gelişiminde etkili olacaktır.

Bu fenomenolojiye ek olarak Bazin aynı zamanda varoluşçuluktan da etkilenmiştir. Varoluşçular için özne yalnızca düşünen özne değildir, aynı zamanda eylemi başlatan ve sezgisel anlayışın kaynağıdır; Varoluşçular insan durumunun bu üç yönünün önemli deneyimler sırasında bir araya geldiğini savunurlar.[84] Yine de Jean-Paul Sartre gibi varoluşçular aynı zamanda modern bireyin içsel bir tatminin yokluğundan da mustarip olduğuna inanırlar, oysaki Bergson'un daha onaylayıcı ve olumlayıcı *élan vital*'ine göre, insan etkinliklerini yönlendiren ve onu motive eden tam da bu *élan vital'dir*. Bazin Sartre'ın dış gerçekliği zorunlu olarak baskıcı olarak görüşüne karşı çıksa da, bireyin kendi özünü, eylem, özgür seçim ve anlam aranışı ile tanımladığı varoluşçuların ısrarla belirttikleri düşüncelerden etkilenmiştir. Bilinç içinde seçim ve keşfin içinde yer aldıkları bu

(83) Macquarie, a.g.e., s. 10.
(84) A.g.e., s. 3.

yaratıcı alan olduğuna dair bu kavram hem Sartre'ın varoluşçuluğu hem de Bergson'un fenomenolojisinin merkezinde yer alır, aynı zamanda Bazin'in filmin izleyicinin kendini motive eden etkinliğin biçimlerinin üretilmesinde oynayabileceği role dair daha sonraki kavramsallaştırmasını etkilemiştir.

Bazin varoluşçuluktan doğrudan Sartre'ın *The Psychology of The Imagination* (1940) gibi eserlerini okuyarak etkilenmiştir. Buna karşın, Bergson'un görüşlerinden oldukça etkilenmesine rağmen, Bergson'un yazılarıyla çok az doğrudan tanışıklığı vardır ve Bergson'a Charles DuBos, Albert Béguin ve Marcel Legaut gibi Katolik entelektüellerin çalışmaları sayesinde ulaşmıştır. 1938'de, École Normale Supérieure'de Fontenay-Saint-Cloud'da öğretmen olmak için okurken, Bazin Legaut'nun düşüncelerinden esinlenmiş bir çalışma grubuna katılır. Legaut grubu dini değer ve tartışmaların Fransız eğitim sistemine tekrar girişine kendilerini adamış bir Hristiyan aktivistler grubuydu ve Bazin özellikle, Legaut'nun *La Condition chrétienne*'ininde (1937) bulduğu etik ve toplumsal değerlerle bezenmiş yeni bir ruhani topluluk kurma ihtiyacına dayalı, bilinçte bir devrim arayışından etkilenmiştir.

Bu dönemde Bazin, 1932'de Fransız Cizvit Emmanuel Mounier tarafından kurulmuş olan edebiyat dergisi *Esprit* ile yakından bağlantı kurmuştur. Mounier, üyelerinin modern toplumda yaygın olan varoluşun 'kişiliğini kaybetmesi' olarak tanımlamalarının aksine, bir Hristiyan varoluşçu hareketi olan personalist (kişiselci) hareketiyle ilişkilendirilmiştir. Mounier, Kierkegaard gibi filozofların bireyci varoluşçuluğundan ve Marksist gelenek içindeki toplumsal ve siyasi devrime vurgu yapılması arasındaki büyük uçurumda bir köprü kurmak için çabalayan kişiselci bir doktrini savunmaktaydı.[85] Mounier, her ne kadar kişiselciliği 'varoluşçu ağacın bir dalı'[86] olarak tanımlasa da, Kierkegaard,

(85) Gray, Hugh, 'Translator's Introduction', Bazin.
(86) A.g.e., s. 2-3.

Nietzsche ve Heidegger'in varoluşçu felsefelerinin daha nihilistik yanlarını reddetmiştir, kişisel ve politik yeniden üretiminin gerçek bir olasılık olarak kalmaya devam ettiğini ileri sürerken, insan özgürleşmesinin olabilirliklerini dikkate alırken Marksizm'e çok daha yakın duran ütopyacı bir konumu benimsemiştir.[87]

Mounier ve onun vasıtasıyla Bazin de radikal Hristiyan teorisyen Teilhard de Chardin'in düşüncelerinden etkilenmiştir. Aslında jeolog olan Teilhard, kendi alanında bilimsel ve dini değerlerin bir sentezini oluşturmayı istiyordu ve bu onun jeolojik oluşum için metafizik bir teori kurmasına neden olmuştur. Teilhard'ın temel kavramlarından biri, bu bağlamda, *noosphere* ya da 'dünyanın ruhu'dur. Burada dünya bir bilinç yani *noosphere*'e sahip olarak görülmüştür ve Teilhard bu gezegensel bilincin izlerinin doğal olayların yakın gözlemi ile keşfedilebileceğini savunmuştur. Teilhard'ın mistik, ampirik evrimciliği, kişiselcilik içindeki toplumsal ve ruhani yenileme vurgusu ile birleştirildiğinde, Bazin'e, daha sonra sinemasal gerçekçilik teorisi için kullanacağı bir temel sağlayan ütopik ve metafizik bir perspektif sağlamıştır.

Legaut, Mounier ve Teilhard'ın etkileri dışında, 1934 ve sonrasında *Esprit*'de filmlerle ilgili yazan, Protestan edebiyat ve film eleştirmeni Roger Leenhardt'ın görüşlerinden de etkilenmiştir. Leenhardt, sesli filmin sinema için önemli bir kazanç olduğunu, onun aracın (sinemanın) mevcut doğallığını arttırdığını savunmuştur. Leenhardt aynı zamanda filmin görevinin retorik manipülasyon olmadığını, 'gerçekliğin kaydedilmesi' olduğunu da iddia etmiştir.[88] Leenhardt'a göre yönetmen, birincil görevi doğada hâlihazırda mevcut olan anlamları ve özellikleri tasvir etme ve aydınlatmak olan bir gözlemcidir ya da kâşiftir. İnsanı kurtuluş ve kefaret arayan kötü yola düşmüş bir varlık olarak gören Hıristiyan görüşünü benimseyen Leenhardt, insanın belirsiz ve

(87) Andrew, Dudley, *André Bazin* (New York: Columbia University Press, 1990), s. 34.
(88) A.g.e., s. 31.

kesin olmayan bir dünyada doğruyu ve anlayışı aradığını söylemiş ve sinemanın bu çaba içinde önemli bir rolü olduğunu savunmuştur.

Bazin'in bir sinema teorisyeni olarak temel esin kaynağı onun modern dünyanın ruhanilik kaybından mustarip olduğu inancında bulunabilir ve bu onun sinemasal gerçekçilik teorisini insan doğasının belirli bir kavrayışına dayandırmasına yol açmıştır. Bu kavrayış birbiriyle ilişkili iki yöne ayrılabilir. Birincisi, Bazin, Leenhardt'ın bir erdem halinden düşmüş insan diyerek karakteristik yönünü saptadığı halden, insanın durumunun ölümlülük ve geçicilik ile belirlendiğini, bundan dolayı gerçeklikle ilişkisi ve gerçekliği kavrayışı fani ve gündelik bir gerçeklik ile şekillenmiştir.[89] İkincisi, Bergson, Sartre, Legaut, Mounier ve diğerleri vasıtasıyla, Bazin, modern bireyin araçsal sistemler ve ideolojiler tarafından dezhumanize edilerek (insancıl niteliklerini yitirerek) ezilmektedir, sonuç olarak ise 'kendi gerçek özünden yabancılaşmıştır' kavramlaştırmasına dikkatimizi çekmektedir.

İnsanlığın bir varoluşçu fanilik ve ölümlülük durumu ile derin şekilde belirlenmiş olduğu ve aynı zamanda modernizm içinde ezildiğine dair inanç, Bazin'in insanın durumunu umutsuz bir şekilde gören fikri benimsemesine yol açmıştır. Lakin böyle bir olumsuz düşünce Bazin'in bireyin kendi yaralanmış durumunu aşabilme potansiyeline sahip olduğuna dair inançla nitelenmektedir. Bazin'in sinema ile ilgili yazılarında 'sevgi' terimi sinema ile karşılaşma ile üretilen içe doğmuş deneyimin özgün bir tipini tanımlamak için kullanılmaktadır. Bazin'in bu terimle ne kastettiği net değildir ama onu, lütuf halinin deneyimlenmesi boyunca, dini deneyimin diğerkâm bir formuna işaret ederken, kendi Hristiyan türevinde kullanıyor gibi görünür. Eğer film yoluyla karşılaşılan bu lütuf hali, Bazin ileri sürüyor ki,

(89) Bazin, André, 'The Ontology of the Photographic Image', *What Is Cinema?, Volume I* (Berkeley, CA ve Londra: University of California, Press, 1967), s. 14.

bireysel kendini gerçekleştirebilmesi üzerinde yerleşen varoluşsal ve toplumsal zincirleri aşabilmesini mümkün kılar.

Bazin, bu öforik (aşırı zinde olma hali) halin fotoğrafa ait unsurlar ya da film imgesinin zamanın akışından fenomenleri 'çekip sıkıştırdığında' tecrübe edildiğini iddia eder ve izleyicinin Bergson'un *durée* kavramından böylesi fenomenleri yeniden kazanmalarına duydukları ihtiyaç, iki temel insan ihtiyacını tatmin etmek içindir.[90] Birincisi film imgesinin aksi halde geçici ve fani olanı andığı ve muhafaza ettiği anda durdurulan, sonunda ölüme giden zamanın bozulmasıdır. İkincisi, insanı kurtuluş arayan, düşmüş bir varlık olarak gören Hristiyan düşüncesini takiben, Bazin'in insanı 'arayan varlık' olarak yeniden tanımlar, ardından film imgesi insana özerk, keşfetmeye açık bir izleyiciliğin ortaya çıkmasını mümkün kılan faziletiyle bir tamlık, tatmin olmuşluk deneyimi yaşama fırsatını sunmaktadır. Bazin'in seyirci teorisi, bundan dolayı, şu fikrin üzerinde oluşmuştur: İzleyici gerçekçi bir film imgesine gözünü dikip bakınca faniliğin insana dayattığı bilgi ve deneyimin geçici formlarını hem aşmanın hem de özgür düşünce ile özgür eylem üzerinde temellenen kendini gerçekleştirebilme düzeyine erişmenin yollarını arar.

Bazin'in inancına göre, sinemasal gerçekçilik, temsili konvansiyonlar ile psikolojik süreçlerin belirli bir birleşimi yoluyla mümkün hale gelmekteydi, onun başlıca kaygısı psikolojik süreçler olmasına rağmen, aynı zamanda onların ortaya çıkma şekillerinin ve belirtilerinin bizim gerçekliği algılama deneyimimize karşılık gelen temsili konvansiyonların kullanılması yoluyla üretildiğine de inanıyordu. Bu düşünce ardından Bazin'in Rönesans boyunca perspektifin keşfedilmesinden sinemanın ortaya çıkışına kadar, sanatta 'plastik gerçekçiliğin' gelişmesi 'sorgulayan varlığa' bir varoluş kazandırmak için estetik formların keşfedilmesini ve açığa çıkarılması için sorgulama güdüsüyle ha-

(90) A.g.e., s. 13.

reket ettiğini ileri sürmeye götürmüştür. Bundan dolayı Bazin, tam plastik gerçekçiliğin elde edilmesini ya da onun deyimiyle 'total sinemayı' kendi içinde bir nihai hedef olarak düşünmüyordu, aksine, bireyin varoluşsal olarak kendini tam ya da müreffeh hissetmesi için o kadar hayati olduğuna inandığı izleyicilik biçimlerini üretmenin araçları olarak kavrıyordu.[91]

Bazin her ne kadar fotoğrafik gerçekçiliğin yukarıdaki amaçları gerçekleştirmek için kullanıldığında kendi doğasıyla uyumlu ve değerli olduğunu iddia ediyordu, aynı zamanda fotoğrafik gerçekçiliğin hem sembolik olanı bastırmak hem de seyirciyi manipüle etme yeteneği ona potansiyel olarak geriletici bir boyut verdiğini iddia ediyordu. Örneğin, Bazin'in iddiasına göre, batı resminde perspektifin kullanılması dışsal gerçekliğin reprodüksiyonuna yapılan vurguyu artırmış, daha sembolik ve daha ruhsal temaların temsilinde ise kirleten ve azaltan bir etkiye yol açmıştır. Bazin, sembolik olandan bu yüz çevirmeye karşı eleştirel bir tavır almıştır, büyük sanat eserinde gerçekçilik ve sembolik olan diyalektik bir birlik halinde bulunurlar düşüncesini savundu.

Bazin gerçekçi sanatın insanın özgürleşmesi için bir katalizör olarak modernist ya da formalist sanattan daha etkin olduğuna inanıyordu, çünkü gerçekçi imge, kayda değer ölçüde dünyayı seyirciye sunmak için daha fazla ampirik detay verebilme kapasitesine sahiptir, Bazin inanıyordu ki kendisinin ortaya çıkmasını savunduğu seyircilik tipinin aktif ve verimli hale getirebilmesini büyük oranda üstlenen ampirik olarak yoğun olan sinemasal gerçekçiliktir. Bazin için, sinemasal gerçekçilik deneyimi, aktif, sorgulayıcı kavrayışla -bir eleştirmenin yaptığı adlandırmayla- 'uzun sıkı bakışın baskısı altında', 'varolanlara karşılık gelenlerin akışı' içe doğuşu arasındaki karşılaşmaya da-

(91) Bazin, André, 'The Evolution of the Language of the Cinema', Bazin (1967), a.g.e., s. 24.

yanmaktadır.[92] İzleyici görürken ve karmaşık, yapısal olarak filmlerinin yoğun içeriği arasında bağlantılar kurmasını gerçekçi sinema mümkün hale getirmektedir. Aynı zamanda film içindeki ideolojik söylemler ampirik bilgininin toplandığı yüzde kendi kimliğini kaybederken, bu ampirik ve yapısal yoğunluğun kendi içinde taşıdığı meziyetle, izleyici ideolojinin manipülatif esin kaynaklarının ötesine geçebilmeyi başarmaktadır.

Bazin'in savunduğu sinema türü, dünya ile ilgili önemli ampirik bilgi içerir ve dallanıp budaklanarak bitimsiz hale gelir, seyirciyi önündeki diegetik (anlatılan) dünyaya uzun uzun ve dikkatlice bakmaya teşvik eder. Bazin'in sinema anlayışı aynı zamanda fazlasıyla ifadeci ve süslü bir stili eleştirir, biçimci montajın kullanılmasından uzak durmayı savunur. Bazin'in sinema düşüncesinde uzun sıkı bakış aynı zamanda insanın durumunun tarihsel, toplumsal ve siyasi olarak ihtimallerin ötesine geçen sürüp giden yönleri üzerinde yoğunlaşır. Yine de, burada söz edilmesi gereken önemli bir nokta, Bazin her ne kadar, insan durumunun tarihsel olanın ötesine geçen yanlarına ışık tutan böyle bir olasılık üzerinde dursa da, bireysel ve evrensel psikolojik deneyimleri tarihsel olaylara bağlayan filmlere de değer vermektedir.

Bazin'in sinemasal gerçekçilik teorisi onun, savunduğu film yapım modeli ile uyumlu filmler yaptığına inandığı bir grup yönetmen üzerinde durmasına neden olmuştur. Bu hem sessiz hem de sesli film dönemlerine yayılan ölçüt, Robert Flaherty, Friedrich Murnau, Eric von Stroheim, Carl Theodor Dreyer, Roberto Rosselini, Vittorio De Sica, Robert Bresson, Jean Renoir, Orson Welles ve William Wyler gibi figürleri içerir. Bazin bu yönetmenlerin 'gerçeğe inandıkları' için önemli olduklarını savunmuştur.[93] Yine de, bu yönetmenler gerçekçi ya da Bazin'in bazen

(92) Andrew, a.g.e, s. 122.
(93) Bazin (1967) a.g.e., s. 24.

'ifadeci-olmayan' diye adlandırdığı filmler yapsalar da, Bazin gerçekliğe 'ek yapmayan' ama onu 'açığa çıkaran' bir sinemanın öğelerinin de, Bazin'in birincil sinema panteonuna normalde dâhil etmediği yönetmenler tarafından yapılan filmlerde de olabileceğini kabul etmiştir. Bunun için, film yapımının gerçekçi paradigmasının aksine Bazin'in 'klasik' olarak göndermede bulunduğu paradigma içinde yapılan John Ford'un *Stagecoach* (1939) ve Marcel Carné'nin *Le Jour se lève*'si (1939) gibi filmler 'gerçekliğin çıplak biçimde ortada olduğu' bölümler içermektedir.[94]

Bazin, sinema tarihinin gerçeği ortaya çıkaran filmler ile seyirci üzerinde kendi yorumlarını dayatmaya çalışan filmler arasında 'ayırıcı çizgi' olarak tanımladığı bir hat üzerinden tekrar yazılması gerektiğine inanıyordu. Sinema alanındaki bu 'estetik yarık', hem sessiz hem de sesli film yapım dönemlerindeki filmlere bakıldığında fark edilebilir ve Bazin'in *Greed* (Tamahkarlık, Eric von Stroheim, 1924), *Journal d'un curé de campagne* (*The Diary of a Country Priest*, Bir Taşra Rahibinin Güncesi, 1951), *La Terra trema* (*The Earth Trembles*, Yer Sarsılıyor, Lucino Visconti, 1948), *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952), *Limelight* (Sahne Işıkları, Charlie Chaplin, 1952), *The Best Years Of Our Lives* (William Wyler, Hayatımızın En Güzel Yılları, 1946) ve *Ladri di biciclette* (Bisikle Hırsızları) gibi filmlerle ilgili yazarken temel kaygısı bu filmlerin nasıl gerçekliği ortaya çıkardıklarını tasvir etmektir, bunu yaparken aktif izleyicilik potansiyelinin nasıl ortaya çıktığını göstermektir.

Sinemasal gerçekçiliğin teorisini biçimlendirirken Bazin İtalya'da ortaya çıkan sinema türünün neredeyse tamamen onun gelişmekte olan düşünceleriyle örtüştüğünü keşfetmiştir. Bazin'e göre Roberto Rosselini'nin *Paisà* (1946) ve *Germania anno zero* (*Germany Year Zero*, Almanya Sıfır Yılı, 1947), Visconti'nin *Yer Sarsılıyor ve* De Sica'nın Bisiklet Hırsızları gibi filmleri ekspres-

(94) A.g.e., s. 27

yonizmi 'soymuş' ve ekrana 'gerçekliğin sürekliliğini' aktaran bir stil için kurguyu terk etmiştir.[95] Bazin aynı zamanda, İtalyan gerçekçiliğinin sinemaya çok anlamlılık ve gerçeğin gizemi hislerini yeniden kazandırdığını ve bunu yaparken, hem Bergson'un *durée* özelliği hem de Mounier'nin öznenin gerçeklikle ilişkisine dair Katolik varoluşsal kavrayışına can verdiğini iddia etmiştir.[96]

Bazin'in savunduğu sinema biçimini tamamen ihtiva ettiğini düşündüğü yeni-gerçekçi filmlerden biri *Bisiklet Hırsızları'dır.* Klasik dönemde yapılan birçok filmin aksine, *Bisiklet Hırsızları* filminin hikâyesi göreli önemsiz bir olayı içermektedir: Bir bisikletin çalınması. Bazin bunu 'olağanüstü olaylar' yerine, olağanla ilişkili olduğu için onaylar ve aynı zamanda bu, filmin her gün tecrübe ettiğimiz psikolojik varlık içindeki hayatın temeline odaklı olduğu anlamına gelir.[97] Bazin'i *Bisiklet Hırsızları* ile ilgili etkileyen en önemli şey, filmin savaş sonrası İtalya'sının toplumsal bağlamını seyirciye hiçbir özel bağlam 'savı' dayatmadan göstermesidir. Bazin *Bisiklet Hırsızları*'nın temel bir bakış açısı içerdiğini bütünüyle kabul eder ve onu: 'Bu işçinin yaşadığı yerde hayatta kalmak için yoksullar birbirlerinden çalmak zorundadır' şeklinde tanımlar.[98] Yine de Bazin *Bisiklet Hırsızları* filminde benimsenen bu sinemasal gerçekçilik yaklaşımının bu tezi belirsiz kıldığını[99] ve Bazin'in sevdiği diğer yeni gerçekçi filmlerden biri olan Almanya Sıfır Yılı gibi, *Bisiklet Hırsızları* filminde benimsenen stilin izleyicinin kayda değer bir özerkliği tecrübe ettiği bir çerçeve yarattığını söyler.

Bu özerklik bir ölçüde, *Bisiklet Hırsızları* filminin karakter ve olayları zengin bir bağlam içinde detayları içererek göstermesi sayesinde mümkün olmuştur. Örneğin ana karakterler Roma'nın sokaklarında yürürken ve kamera uzun çekimde

(95) A.g.e., s. 37
(96) A.g.e.
(97) Bazin, André, 'Bicycle thief', Bazin (1972), a.g.e., s. 49.
(98) Bazin, André, 'In Defence of Rossellini', Bazin (1972), a.g.e., s. 97
(99) A.g.e.

sahneleri kaydederken, izleyici sonunda dikkatini olan olaylardan kaydırarak kostümlerin görsel *kolâjına*, hareketlere ve filmin birçok sahnesine nüfuz eden mimariye rastgele göz atmaya başlar. Bazin'in bakış açısına göre, *Bisiklet Hırsızları* filminin ana tezinin olası manipülatifliğini sınırlayan ve seyirciye daha fazla özerklik veren, bu konu dışı, dolambaçlı anlatımın inşası stili ve ondan ortaya çıkan ana temaların ve bağlamsal çerçevelerin belirsiz uyumudur.

Bazin'e göre, *Bisiklet Hırsızları* gibi filmlerin psikolojik temsil ile toplumsal ve tarihi bağlamları arasında bir denge kurmayı başarması önem kazanmaktadır. Mesela *Bisiklet Hırsızları* filmindeki afişçinin bireysel trajedisi, De Sica'nın filmini Bazin'in inandığı sinemasal gerçekçiliğin iyi bir çalışması yapmak için kendi başına yeterli olmaz. Bazin'e göre, *Bisiklet Hırsızları'ndaki* afişçinin bireysel deneyimleri daha genel bağlamları göstermektedir ve *Bisiklet Hırsızları* bu psikolojik ve bağlamsal temsillerin kombinasyonlarını içermesi nedeniyle, Bazin onun 'geçtiğimiz on yılın tek geçerli komünist filmi' olduğunu iddia etmektedir.[100]

Bazin'in sinemasal gerçekçilik teorisi, algısal gerçeklik ile ilgili algımıza dayanan ve seyircinin özgürce keşfedebileceği bir diegetik (anlatısal) çerçeve yaratan film yapımı biçimleriyle ilgilenmektedir. Nitekim gerçekçilik ve izleyiciliğe ek olarak Bazin'in film teorisi aynı zamanda eserin yaratıcılığı sorununa da işaret eder. Bir noktada Bazin'in eserin yaratıcısı ile ilgili endişesi, film yapan bir kişinin seyirciye 'tarafsız' bir tuvali sunması gerektiği görüşü ile bağdaşmıyor gözükür. Oysaki, daha önce de belirtildiği gibi, aktif aracılık kaygısı Bazin'in izleyicilik teorisinin temelini teşkil eder ve aracılık ile ilgili bu temel kaygı onun yazarlık-otörlük (müelliflik) ile ilgili soruna sinemásal gerçekçilik teorisi içinde yer vermesine neden olur.

Bazin'in sinemasal gerçekçilik teorisi, 1930'lardaki klasik Hollywood stilinin parçalanmakta olduğu ve Renoir, Welles ve

(100) Bazin, André, 'Bicycle thief', Bazin (1972), a.g.e., s. 51.

Rossellini gibi önemli yaratıcı yönetmenlerin ortaya çıktığı bir dönemde geliştirilmiştir. Ek olarak, Bazin her zaman sinemadaki gerçekçi paradigmanın gelişimini, Flaherty, Murnau, von Stroheim ve Dreyer gibi yeni ufuklar açan yönetmenlerin işleri ve *Nanook of the North* (Flaherty, 1921), *Greed* (von Stroheim, 1923), *La Règle du jeu* (*The Rules Of The Game*, Renoir, 1939) ve *Citizen Kane* (Welles, 1940) gibi önemli eserlerle özdeşleştirmiştir. Dolayısıyla, gerçeklik ve izleyiciye olan vurgusuna rağmen Bazin'in sinemasal gerçekçilik teorisi yaratıcı yönetmenin (filmin yaratıcısı yönetmen) sorunlarıyla hem entelektüel olarak hem de sonuç olarak yakından bağlantılıydı.

Bazin'in eserin yaratıcılığı sorunuyla bağlantı kurmasındaki en önemli teorik etki Hristiyan varoluşçu geleneğinde karşılaştığı kendini gerçekleştirmeye olan vurguydu. Bazin, Sartre'dan ve daha çok Legaut ve Mounier'den, bireyin kendi varoluşuyla ilgili kişisel bir anlayış araması gerektiği inancını ödünç aldı ve bireye olan bu odaktan yola çıkarak, Bazin'in sinema çalışması gerçeğin kişisel bir bakışının belli başlı yönetmenlerin filmlerinden nasıl çıkarılabileceğini başarmayı amaçlaması gerektiğini söylemiştir. Yine de Bazin'in sinemasal gerçekçilik teorisi asla birincil olarak yaratıcı yönetmenin (auteur'ün) sorunlarıyla ilgilenmiyordu ve *politique des auteurs*(*yaratıcı yönetmenlerin politikası)*: 1950'lerde *Cahiers du Cinéma*'da baskın olmaya başlayan dışavurumcu gerçekçilikten tamamen ayrıştırılmalıydı.

Politique'in tersine, Bazin'in müelliflik (authorship) üzerine düşüncesi, yönetmenin rolünü diğer belirleyici güçlerin çerçevesinde konumlandırma ihtiyacına dayanıyordu. Bazin'e göre, sinemanın evrimi insanın günlük deneyimin psikolojik alanına yeniden yerleşme ve özerk bir ruhani özgürlüğü tekrar keşfetme ihtiyacından hareket ediyordu. Bu anlamda, sinemanın evrimini etkileyen temel nedensel güç bireysel eser sahipliğininki değil, Bergson'un *évolution créatrice* (yaratıcı evrim) ve *élan vital*'i ile Bazin'in insanın doğasında var olduğunu düşündüğü, Hristiyan varoluşçuluğundan etkilendiği eksiklik hissinin birleşimidir. Bu

faktörlere ek olarak, Bazin birey üzerinde çevrenin etkisini vurgulayan Fransız determinist geleneğinden etkilenmiştir ve onun filmlere toplumsal ve tarihi bir nedensellik yüklemesine neden olan özellikle budur. Böyle bir nedenselliğin temelinde Bergson ve Teilhard'ın ödünç alınan sinemanın gelişiminin bir evrim sürecinin çalışmasına benzediği düşüncesi vardır ve Bazin sinemaya duyarlı bir varlıkmış gibi, onu bireysel eser sahipliğinin bir ürünü olmaktansa, kendi ihtiyaç ve kurallarına göre gelişen bir kavram olarak tanımlar.

Bazin'in yönetmenlik kurumu algısıyla ilgili yorumlarından biri onun, Ağustos 1955'te İtalyan dergisi *Cinema Nuovo*'da yayınlanan 'In Defence of Rossellini' (Rosselini'yi Savunmak İçin) denemesinde bulunabilir. Burada Bazin, gerçek bir yeni-gerçekçi filmin yönetmenin dünya görüşünü içermesi gerektiğini kabul eder. Yine de Bazin, ek olarak, neorealist eser sahipliği görüşünün, 'bir sanatçıda, görünen gerçeklik, onun bilincinden kırılıp yansıyan'ı ortaya çıkaracağını savunmuştur. Bazin aynı zamanda yeni gerçekçi müelliflik görüşünün yönetmenin 'bilincinden bir bütün' olarak çıkması gerektiğini, bunun, '*film à thèse*'deki (tezli bir filmdeki) gibi yönetmenin yalnızca mantığından kaynaklanmadığını söylemiştir.[101] Bu, 'bütün olarak bilinç' formülleştirmesi üzerinde ısrar ederek, Bazin yönetmenin bilinci ve bilinçaltını, siyasi, etik ve duygusal duyarlılığını uzlaştıran, bir müelliflik modelini desteklemiştir, böyle kapsayıcı bir yaklaşımı benimseyerek *Cinema Nuovo*'nun Rossellini'nin filmlerinin yeterli olmayan ya da uygun olmayan siyasi içeriğe sahip olduğuna dair eleştirisini reddetmiştir.

Bu kapsayıcı eserin yaratıcısı modeli aynı zamanda Bazin'in Rosselini'nin yeni-gerçekçi stili ile on dokuzuncu yüzyıl Fransız natüralist geleneğinden ayırmasına yardımcı olmuştur. Örneğin, Rosselini'nin işlerini Émile Zola'nınkilerle karşılaştırarak, Bazin

(101) Bazin, André, 'In Defence of Rossellini', Bazin (1972), a.g.e., s. 97-8.

Zola'nın romanlarında gerçeğin önce 'incelendiğini' ve sonra yazarın önyargılarına uydurmak için tekrar kurulduğunu savunmuştur. Oysa Rosselini'nin filmlerinde, gerçeklik analiz edilmemiş ama 'süzgeçten geçirilmiş' ve sonuçta daha 'ontolojik bir biçimde' temsil edilmiştir.[102] Bazin'e göre, Rosselini'nin filmlerindeki 'süzgeçten geçirilen' materyal hem algısal gerçeklik ile ilgili tasvirler hem de *durée* ve hayatın akışı ile ilişkilendirilen daha soyut özellikleri içermektedir: Rastlantısal, açıklanmayan ve ikircikli özellikler. Bazin Rosselini'nin ve diğer yeni-gerçekçi yönetmenlerin çalışmalarını, gerçeği 'örten' film yapım biçimlerinden ayıranın bu tip ontolojik olarak filtrelenmiş materyalin dâhil edilmesi olduğunu savunmuştur.

Bu temsil modelinde, Bazin tarafından kullanılan 'filtreleme' metaforu, yönetmenin rolünün filminde gözüken ontolojik materyali yönlendirmek, biçimlendirmek ve seçmek olduğunu ima eder. Bu eser sahibinin bir düzeye kadar gerçekliği 'analizini' ve yapılandırmasını içerir ama göreceli olarak 'analiz edilmemiş' malzemenin filmde gözükmesine izin veren zorunluluk tarafından sınırlandırılmış bir analiz söz konusudur. Bazin'e göre yeni-gerçekçi eserin yaratıcısının gerçekliği dönüştürmesi bu gerçeklik 'bloklarının' seçimi ve organizasyonuna yönlendirilmiştir ve her ne kadar yeni-gerçekçi yönetmen bu blokları bütünlüklü bir anlatıma dönüştürse de, yönetmen, klasik Hollywood ya da ifadeci kurgu sinemasının gelenekleriyle çalışan bir yönetmene göre bunların içerdiklerine daha az müdahale eder. Bunun bir sonucu olarak Rossellini'nin yeni-gerçekçi sinemasında anlam sebep sonuç ilişkili olmaktansa daha tümevarımsaldır, dolayısıyla Bazin'e göre daha az ideolojiktir.

Bazin'in sinemasal gerçekçilik teorisi her ne kadar bir yönetmenlik kuramı modeli içerse de, esas olarak nedenselliğin daha soyut kavramları ve film ve gerçeklik arasında gelişen ilişkiye

(102) A.g.e., s. 98.

ait olan sorunlarla ilgilenir. Bazin özellikle, sinemanın dilinde, 1930'ların sonunda meydana gelen gelişmelerin nedenlerini anlamakla ilgileniyordu ve bu değişimi açıklamak için etimoloji, paleontoloji ve jeoloji gibi disiplinlerden, daha sonra sinemanın evrimini doğal olayların olgunlaşması ile kıyaslamak için kullandığı bir terminolojiyi ödünç aldı.

Bazin'in bu anlamda en çok kullanmış olduğu metaforlardan biri bir nehrin olgunlaşması metaforudur. Bir nehir kaynağından son durağına kadar birçok gelişim aşamasından geçer. Yine de bir nehir aynı zamanda içinden geçtiği tabiatın da doğal bir parçasıdır ve onu çevreleyen çizgiler ve arazi ile yakından ilişkilidir. Aynı şekilde Bazin sinemanın evrimini gençlikten olgunluğa giden bir geçit gibi ve insan doğasının gelişmekte olan varoluşçu sınırları ve arazilerine bir yanıt olarak görmektedir. O halde 1950'lerin ortalarında yazarken, Bazin sinemanın 1939'da eriştiği evrimsel ortam ile bir nehrin 'denge kesiti'ni karşılaştırmıştır:

> 1939'da sinema coğrafyacıların bir nehrin denge kesiti olarak tanımladıklarına erişmiştir. Bununla zaruri erozyon miktarından kaynaklanan matematiksel eğri kastedilmiştir. Buna erişerek, nehir kaynağından ağzına yatağını daha fazla derinleştirmeden efor sarf etmeksizin akar.[103]

Bazin'in burada atıfta bulunduğu, sadece Hollywood'un değil Avrupa sinemalarının da ulaştığına inandığı, klasik, sistematik duruma, 1939'da erişilmiştir. Bu klasik, tamamen gerçekleştirilmiş stile 'analitik ve dramatik' der ve 1939'da bunun formüle edilebilir hale geldiğine inanır:

> 1938'de kurgu için neredeyse evrensel bir standart eğilimi vardı... Bu nedenle 1938'de filmler neredeyse istisnasız ola-

(103) Bazin, André, 'The Evolution of the Language of the Cinema', Bazin (1967), a.g.e., s. 31.

> rak aynı kurala göre kurgulanıyordu. Hikâye, bir kural olarak 600 kadar set-up'ta açılıyordu. Karakteristik olan süreç çekim-karşı çekim yani bir diyalog sahnesinde kameranın metindeki sırayı takip etmesi, her konuşmada sırayla karakterleri göstermesiydi.[104]

Denge kesitine ulaşmış bir nehir gibi, klasik film yapımı da üretim ve tüketim arasında zahmetsizce akıyordu. Lakin bir nehrin denge kesiti ancak etrafındaki arazinin ona uyması ile sağlanabiliyordu. Bu arazi değiştiğinde, denge de bozulmaya başlıyordu:

> Erozyon seviyesini arttıran ya da kaynağın yüksekliğini değiştiren bir jeolojik hareket olursa, su tekrar harekete geçer, onu çevreleyen toprağa sızar, çukur kazarak daha derine gider. Bazen, suyun akışı takip edildiğinde, kalker bir yataksa, ovaya yeni bir şekil kazınır, neredeyse görünmez ama karmaşık ve sarmal bir şekil.[105]

Bazin'e göre 1930 ve 1938 arasında sinema tarafından erişilmiş bir 'klasik mükemmellik seviyesi', her ne kadar 'mükemmel bir denge… görüntü ve sesin tamamlanmış uyumuna' ulaşsa da, bu denge tehlikeli ve kırılgan olmaya devam etmiştir ve asla değişen insan bilincinin çevreleyen arazisi ile tamamen uyumlu olmamıştır. Bazin, klasik sinemanın araçsal ve normatif olduğuna, gerçeği ortaya çıkarmak yerine onu analiz ettiğine ve izleyiciliğin serbest bırakan biçimlerine izin vermekte başarısız olduğuna inanmıştır. Bazin, bu eksikliklerin klasik sinemanın, tıpkı yapay olarak bir taşkın havzasında zapt edilen bir nehir gibi gelişmesine yol açacağını, sonunda onu çevreleyen bariyerlerden kurtulacağını savunmuştur.

Bazin'e göre, bu 1938 sonrasında, uzun çekim, alan derinliğine sahip fotoğrafın Amerika'da ve yeni-gerçekçiliğin İtalya'da

---

(104) A.g.e., s. 31-2.
(105) A.g.e., s. 31.

gelişmesiyle başlamıştır. Teilhard'dan aldığı jeolojik terminolojiye bir kez daha başvurarak, Bazin bu gelişmelerin 'sinemanın engin jeolojik yatağında bir kıpırtıyı' temsil ettiğini[106] ve önemli sinemasal kırılmanın, klasik olanın denge kesitinin aşındırmaya başladığını, 'suyun tekrar hareketlenmeye başladığı' noktanın Orson Welles ve William Wyler'in filmlerinde meydana geldiğini söylemiştir. Bu filmlerde, klasik sinema dili, algısal deneyimin mekân-zaman devamlılığını vurgulayan derin odak fotoğrafçılığı stili tarafından izlenmiştir ve Bazin'e göre bu 1930'ların sinemasına göre 'oldukça üstündür'.[107] Bazin'e göre, o halde, alan derinliği sinematografisi yalnızca yeni bir teknolojik gelişme değildir, aynı zamanda 'film dilinin tarihinde diyalektik bir ileri adımdır'[108]

Bazin'e göre 1930'ların sonunda sinema dilinde meydana gelen 'jeolojik hareket' – hem Welles hem de Wyler'ın çalışmalarını içeren ve 'sinemanın engin jeolojik yatağındaki kıpırtıların' yeni-gerçekçiliğin ortaya çıkışını temsil ettiği bir hareket – yalnızca dolaylı olarak klasik sinemanın eksikliklerinden kaynaklanıyordu ve Bazin, bunun altıdan, daha temel bir nedensel faktörün gözlemlenebileceğini düşünüyordu. Bazin'e göre, hem derin odak sinematografisi hem de yeni-gerçekçiliğin ortaya çıkışı, insan bilincinde, kolektif savaş deneyimi, totaliterlik, faşizm ve 1930'ların ortalarından itibaren ortaya çıkan kitlesel zulümlere bir tepki olarak doğan bir değişiklikten kaynaklanıyordu. Bazin bu travma deneyiminin 1938 ve 1950 arasında, sinema dilinde gelişimi tetikleyen yenilenmiş bir özgürlük talebiyle sonuçlandığını savunmuştur.

Bu bölümde şu ana kadar incelenmiş olan üç sinemasal gerçekçilik teorisinin hiçbiri saf gerçekçi olarak sınıflandırılamaz. Bazin ve Kracauer'in film teorileri her ikisinin de filmin gerçek-

(106) A.g.e., s. 29.
(107) A.g.e., s. 34.
(108) A.g.e., s. 35.

liğin belli yanlarıyla örtüştüğünü iddia etmeleri açısından gerçekçidir. Ama aynı zamanda bu durum Grierson için de geçerlidir, bu örtüşme türdeş bir örtüşmedir ve algısal gerçeklik ile filmler arasındaki saf realist varsayımlardan etkilenmez. Örneğin, *ciné vérité*'yi, filmi yapanın her zaman gerçeği 'yorumladığı' nedenine dayanarak reddeden Grierson'dur, lakin Bazin total sinema 'mitinden' bahsetmektedir. Bununla birlikte sinemanın algısal, ampirik gerçeklikle olan örtüşmesinden ziyade *ilişkisi* her üç teorisyen için de önemliydi ve üçü de sinemanın önemli temel gerçekleri ortaya çıkarmasını sağlayanın bu ilişki olduğuna inanıyordu.

Bazin ve Kracauer aynı zamanda gerçekçi görselin yoğun, ampirik zenginliğinin, filmin ideolojik telkinin ötesine geçmesini mümkün hale getirdiğine inanıyorlardı, bu da ardından onların sinemasal gerçekçilik teorilerinin araçsal toplumsallaştırma ve bireysel özgürlük kaybı gibi bir çok başlığı bir araya getiren önemli bağlamlar olarak kavranılan hallere bir yanıt olarak ortaya çıktığını açıklığa kavuşturur. Her üç sinemasal gerçekçilik teorisinde de başta gelen özgürleştirme ve sezgi araçları olarak, içgüdü mantığa tercih edilir ve bu sonunda idealist felsefe ve fenomenolojideki kökenlerini yansıtır.

Bu üç sinemasal gerçekçilik teorisi aynı zamanda ütopik boyutları ifade ettiler. Grierson'ın belgesel film teorisi, kapitalizm ve seçkincilik tarafından toplumsal birliğe karşı bir tehdit olarak algılanan yaklaşıma bir tepki olarak geliştirilmiştir. Bununla birlikte, Grierson'un toplumsal birliği koruma kaygısı liberal-uzlaşmacı öncüllere dayanmıyordu, aksine Hegel'i takiben, dünya birbiriyle bağlantıları olan bir bütündür gibi daha soyut bir inanca dayanıyordu: bir çeşit 'katıksız' materyaldir. Grierson'ın film ile ilgili ütopik ilham kaynakları, bu hükümde kendi köklerini bulurken, gerçekliğin içten bağlantılı olan bu haline vurgu yapan bir portresini yapmak belgesel filmin görevidir inancını savunuyordu. Benzer şekilde Kracauer'in gerçekçilik teorisi, mo-

dern özneyi işlevsel ve yabancılaşmış bir dişli çarkından pek de fazla bir şey olmayan bir araca dönüştüren kuvvetlere "karşı çıkmaya ihtiyaç duyuyoruz" düşüncesini kendine öncül almıştı. Kracauer işin merkezine filmin bireyi kendi kaderinin kefaretini verip 'kurtarma' yeteneğini koyar. Son olarak, Bazin şuna inanıyordu, film insan için daha yaşamsal olan insan bilincinin evriminde ve yenilenmiş ruhsal boyutun toplumsal ve kamusal ilişkiler içinde yeniden sunulmasında merkezi bir rol oynayabilir. Sinemasal gerçekçiliğe dair söz konusu üç teori, ilerlettikleri aracılık kavrayışları terimleri açısından bakarsak, post-Saussurecü gelenekten aynı zamanda ayrışmaktadır. Her üç teorisyen de şuna inanıyordu: Birey, değişimi etkileme ve kendini gerçekleştirmeyi başarma potansiyeline sahiptir –bu potansiyeli film gerçekleştirebilir. Bu, post-Saussurecü teori içinde benimsenen çoğunlukla pesimist-kötümser–, daha sınırlı aracılık kavrayışlarından oldukça farklıdır.

Kısaca üzerinde düşünmemiz gereken teorik gerçekçiliğin nihai modeli Marksist filozof ve edebiyat eleştirmen Georg Lukacs'ın geliştirdiği gerçekçiliktir. Lukács, sinema üzerine çok az yazmış olmasına rağmen, onun eleştirel gerçekçilik teorisi film teorisi üzerine önemli bir etki yapmıştır, 1930'lardan beri hem doğu hem de batı Avrupa'da en önemli gerçekçi filmlerin bazılarını da etkilemiştir. Grierson, Kracauer ve Bazin'in gerçekçi film teorileri gibi Lukács'ın eleştirel gerçekçiliği de Saussure-sonrası geleneğinin parametreleri içinde çalışan pek çok kültür alanındaki teorisyen tarafından görmezlikten gelindi, Lukacs'a karşı çıkıldı. Bununla birlikte ve buna rağmen, Lukacs çok önemli birisi olmaya devam etti, hatta Marksist gelenek içinde geliştirilen en yaygın, sistematik ve karmaşık estetik teorisi Lukacs'a aittir.

Lukács'ın estetiğinin merkezinde bütünlük kavramı yatmaktadır. Hegel'i takiben, Lukács sanatın başlıca rolünün parçanın

bütünle ilişkisini temsil etmek olduğunu ileri sürmüştür.[109] Lukács'ın eleştirel gerçekçiliği bir modelin derinleştirilmesini gerektiriyordu, belirli bir tarihsel konjonktür içinde birey ve toplumsal fenomenlerin karşılıklı ilişkisinin ortaya çıkarılmasına çalışıyordu, bunların dökümünü ilerletmeye çalışan 'yoğun bütünselliğin' üzerine kurulmuştu bu model.[110] Bununla birlikte, Lukács yoğun bütünlüğün dışsal gerçekliğin benzerini ya da onun taklidini yaratması gerektiğini ya da yaratabileceğini ileri sürmemiştir. Aksine, Lukács gerçekçi sanat eserleri içinde üretilen beyanın gerçekliğe benzerliği zorunlu olarak yazarın perspektifiyle sınırlı olabileceği argümanını savundu, içsel mantık ve belirli bir estetik pratiğin uzlaşımları gerçekliğin temsillerine aracılık ederler, onların nihai halini şekillendirirler ve onları "mükemmel olmayan bir kopya" haline getirirler, Lukacs buna 'sanatsal biçimin eşitsizliği' olarak göndermede bulunur.[111] Grierson, Kracauer ve Bazin'in film teorileri gibi Lukács'ın estetik teorisi de bundan dolayı naif bir gerçekçilik olarak nitelenemez.

Lukács, gerçekçilik, natüralizm ve sembolizm arasında ayırt edici özellikler görür, bu ayrım onun düşüncesinin en önemli özelliklerinden birisidir. Lukács'a göre, natüralizmde (doğalcılıkta), yalnızca gerçekliğin yüzeysel görünüşü tasvir edilmiştir, fenomenlerin gerçekliğini bir varlık haline getiren altta yatan nedensel bağlar ise incelenmemiştir. Bu demektir ki, natüralizm gerçekliği yeterince açıklamaksızın çağdaş gerçekliği tasvir etmektedir, Lukacs için, genel olarak Marksist gelenek için, bu yeterli değildir.[112] Aynı zamanda Lukács'ın iddiasına göre, natüralizm ve sembolizmin ortaya çıkışı kapitalist toplumdaki sanatçılar ve

(109) Pinkus, Theodore, *Conversations With Lukács* (Londra: Merlin, 1974), s. 17-18.
(110) Lukács, Georg, 'Art and Objective Truth', *Writer and Critic* (Londra: Merlin, 1978), s. 38.
(111) A.g.e.
(112) Lukács, Georg, 'Tolstoy and the Development of Realism', *Studies in European Realism* (1950), Craig, David (ed.) *Marxists On Literature: An Anthology* (Harmondsworth: Pelican, 1977), s. 283-4'te tekrar basılmıştır.

entelektüeller tarafından tecrübe edilen yabancılaşma ile bağlantılıdır. Bu deneyimin bir sonucu olarak, Lukács şunu iddia eder, entelektüeller toplumu bir bütün olarak temsil etme görevinden geri durmaya, kaçınmaya zorlanmaktadırlar, bunun yerine içinde bulundukları zor durumla daha yakından uyumlu hale gelmek için parçalanmış bir toplumsal deneyimi temsil etme ihtiyacı duymaktadırlar.[113] Lukács'a göre, toplumsal deneyimi temsil etmedeki bu başarısızlık natüralizmi odağını kaybederek yabancılaşmış, atomize olmuş fenomenlerin detaylı biçimde gözlemlenmesi sürecine batmalarına yol açmıştır; ve sembolizm ise gerici mistik bir irrasyonalizmin kucağına yuvarlanmıştır.

Natüralizmin ve sembolist modernizmin bu eleştirisi aynı zamanda Lukacs'ın Franz Kafka'nın eserlerine yönelttiği eleştirilerin temelini oluşturmuştur, ona göre Kafka'nın eserleri hem betimleyici detaylarla hem de aşırı bir sembolizmle kendi karakterini bulmaktadır.[114] Lukács kendi yaklaşımının örneği olarak, *The Holy Family*'den esinlenmiştir (Kutsal Aile, 1845), Eugene Sue'nün popüler romanı *Les Mystères de Paris* adlı eserindeki Paris'in suç çevresinin somut tanımlarını 'şeytanın gizli sürükleyen gücü' hakkında metafizik bir romansa dönüştürmesini Marx ve Engels eleştirmiştir.[115] Lukács'a göre, tıpkı Marks ve Engels'te de olduğu gibi, gerçekçilik, tarihsel olarak özgül, çok katmanlı ve somut bir toplumsal bütünlüğü temsil etmek için bu tip sembolist irrasyonalizmlerin üstesinden gelmelidir:

> Doğalcılığın, detaylarla anlatmasından doğan problem böylelikle daha geniş bir bağlamdan görülmek zorundadır. İnsan doğası toplumsal gerçeklikten son kertede ayrılamayacağı için, her bir detaylı anlatı birey –olarak-insan ve toplumsal-

(113) A.g.e., s. 281.
(114) Lukács, Georg, *The Meaning of Contemporary Realism* (Londra: Merlin, 1963), s. 69.
(115) Bisztray, Georg, *Marxist Models of Literary Theory* (New York: Columbia University Press, 1978), s. 22.

bir-varlık-olarak-insan arasındaki diyalektiği ifade edebildiği ölçüde önem kazanacaktır. Hem bireyin hem de bireyin diğer insanlar ile ilişkilerinin temelinde yer alan bu gerilim ve çelişkiler –bütün bu gerilimler kapitalizmin evrimiyle birlikte yoğunluğunu artırmaktadır– çağdaş gerçekçiliğin konusunu oluşturmak zorundadır. Gerçekçi yazar bu çatışmaların düğüm noktalarını bulmaya çalışmalı ve onların en yoğun veya en tipik oldukları noktayı belirlemeli ve onlara en uygun ifadeyi vermelidir.[116]

Lukács'ın estetik gerçekçilik modeli, yukarıda da belirtildiği üzere, gerçekçiliğin ana belirleyici özelliğinin belirli bir tarihsel konjonktür içindeki bireysel ve toplumsal olan arasındaki diyalektiği ifade etmeye yükümlü olduğunu öneriyor gibi görünmektedir. Lukács'ın bu zorunluluğa yüklediği önem, onun estetik teorisinin tamamını kapsar ve onun estetik gerçekçilik anlayışını şekillendiren de budur.

Lukács'ın estetik sistemi, Hegelci-Marksist diyalektiğe dayanır. Bununla birlikte, Lukács, Marks'tan daha çok Hegel'e borçlu bir şekilde diyalektiği yorumlamıştır. Lukács'a göre, estetiğin 'merkezi kategorisi' *Besonderheit* ya da 'uzmanlıktır'. *Besonderheit* aracılıklar ve ilişkiler sistemine göndermede bulunur, bunlar belirli anları, durumları ve olayları genel bağlamlara bağlamaktadır, Lukacs'ın iddiasına göre bu sistem 'sanatın gerçek konusudur'.[117] Lukács'ın argümanına göre, bilim tikelden ya da *Einzelheit*'tan evrensele ya da *Allgemeinheit*'e gitmek için hamleler ararken, sanat bu iki alan arasında yer alır, onlara aracılık eden tarihsel olarak göreli alanları keşfetmenin yollarını arar. Bu Lukács' için şu anlama gelir, gerçekliğin sanatsal temsilleri belirli bir tarihsel konjonktürde belirli bir toplumun 'tarihsel buradası ve şimdisi' olarak o toplumsal hayata gönderme yapma çabasını resmetmeyi

(116) Lukács (1963), a.g.e., s. 75.
(117) Parkinson, 'Lukács and the Central Category of Aesthetics', Parkinson, G. H. R. (ed.), *Georg Lukács* (Londra: Routledge, 1977), s. 118.

zorunlu olarak amaçlar.[118] Bir seviyede, her sanat bir ölçüye kadar 'tarihsel olarak burada olmak ve şimdi'ye dair estetik bir yansımadır, düşünmedir. Bununla birlikte, daha üstün gerçekçi sanat kasıtlı olarak bu toplumsal-tarihsel olarak göreli aracılık eden kategorilere vurgu yapar ve böyle yaparak da Lukács'ın *der Mensch ganz* ya da 'çok yönlü insan' adını verdiği durumu yaratır.[119] Bununla, Lukács'ın kastettiği şey, hem karmaşık, toplumsal ve siyasal ilişkinin etkileşim ağı içinde okurun kendi yerinin farkında olması durumu yaratılır; hem de böylesi ilişkileri resmetmek için geliştirilecek edebi, kurmaca karakterler yaratılabilir.

Sinemaya açık referanslar Lukács'ın yazılarında göreli olarak nadir bulunur, kariyerini araştırmalarına adadığı anlatım, tanımlama, doğalcılık ve gerçekçilik sorunlarının sinema için çok önemli olduğu düşünülürse, bu gerçekten şaşırtıcı bir olgudur. Lukács'ın filmle ilgili yazıları onun 1913'te yazdığı 'Thoughts on an Aesthetic for the Cinema' (Sinema için Bir Estetik üzerine Düşünceler) başlıklı denemesi; 1950'lerde İtalyan sol-kanat film dergisi *Cinema Nuovo*'da yayınlanan kısa makaleler serisi; *The Specificity of the Aesthetic*'teki (Estetiğin Spesifikliği (Özgüllüğü)) (1963) bir bölüm; Marksist film eleştirmeni Guido Aristarco'nun *Il dissolvimento della ragione*'sinin (1965) 'Giriş'i; ve hayatının son yıllarında Macar film dergisi *Filmkultura*'ya verdiği bir dizi röportajla sınırlıdır.[120]

Lenin'in sinemanın sanatların en önemlisi olduğu görüşüne dayanılarak, klasik Marksizm'in en öne çıkan yirminci yüzyıl estetik teorisyeni için bu ciddi şekilde sınırlı bir malzemedir, sinemaya dair eleştirilerinin azlığı, onu eleştirenler tarafından sıklıkla öne sürülen Lukács'ın on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi

(118) A.g.e., s. 132.
(119) A.g.e., s. 136.
(120) Levin, Tom, 'From Dialectical to Normativ Specificity: Reading Lukács on Film', *New German Critique* (1987), no. 40, s. 36.

romanıyla aşırı derecede ilgilendiği görüşünü kuvvetlendirmektedir. Oysa kariyerinin henüz başlangıcında, Lukács film teorisiyle bir yere kadar ilgilenmiş ve bu aracın ortaya çıkışının olası hale getirdiği sinemasal biçimler ve temsil tarzlarını kabul etmek için istekli olmuştur. Örneğin 'Thoughts on an Aesthetic for the Cinema'da (1913) Lukács, fotoğrafik reprodüksiyon ve biçimsel montaja eşit yer verdiği şematik bir film teorisi modeli öne sürer. O halde, örneğin Amerikalı yönetmen Edwin Porter'ın *Dream of a Rarebit Friend*'ini (1906) tartışarak, Lukács sinemanın 'üst üste bindirme, çekim hileleri ve görüntüyü geriye sarma' biçimlerinin kullanılması ile fantastik efektler üretme becerisinin, son derece gerçekçi imgeler yaratma becerisiyle birleştiğinde 'tamamen farklı bir metafiziğin' ortaya çıkmasıyla sonuçlandığını vurgulamıştır.[121]

Lukács'ın sinema ile ilgili erken dönem fikirleri 1920'lerde Avrupalı entelektüeller arasında yaygın olan filmin estetik özelliklerine genel bir ilgi bağlamından etkilenmiştir ve bu da nihai aşamada onun modernist film uygulamalarının değerini kabul etmesini sağlamıştır. Nitekim 1930'lara kadar Lukács 'gerici modernizm' adını vererek Ortodoks Jdanovcu hattı benimsemiştir, Alman dışavurumculuğu gibi modernist film hareketlerini eleştirmiştir. 1950'lerin ortalarında, Lukács aynı zamanda yeni gerçekçiliğin geleceği üzerine bir tartışmaya katılmıştır, orada doğalcı teknikler üzerine yeni gerçekçiliğin çok güvenmesinden dolayı onlara eleştirmiştir. Benzer şekilde 1958'de Lukács tekrar filmle ilgili yazmaya başladığında bu aracın gerçekçi ve taklit eden yanlarının giderek artan önemi üzerinde ısrarla durdu, kendi eleştirel gerçekçilik modelinin ve Jdanovcu sosyalist gerçekçilik modelinin öne çıkan yanı gerçekçilik ve taklit etmeye yaptıkları vurguda görülür.[122]

(121) Lukács, Georg, 'Thoughts on an Aesthetic fort he Cinema', ilk kez *Frankfurter Zeitung*'da (1987) basılmıştır, 1981'de İngilizce olarak *Framework*'te basılmıştır, no. 14, s. 3.

(122) Levin, a.g.e., s. 36.

1958'e kadar, Lukács aynı zamanda sinemanın bir zaman büyük bir film sanatı yaratacağı ihtimali ile ilgili oldukça negatif bir konum benimsemiştir. Lukács inanıyordu ki bir araç olarak film, özünde görsel olduğu için ve entelektüel (zihinsel) bir problemin bir resim ile ifadesi mümkün olmadığı' için, sinema, tiyatronun ve edebiyatın erişebileceği entelektüel (zihinsel) düzeylerle eşleştirilebilir bir seviyeye ulaşamaz.[123] Benzer şekilde Lukács bir kurum olarak sinemanın, diğer tüm estetik araçlardan daha fazla kapitalizmin ekonomik temeline sıkışıp kaldığı için çok önemli gerçekçi sanat eserleri üretmesi muhtemel değildir, bu düşünceden dolayı da 'ruhsal olarak ve teknolojik olarak' sermayenin bir ürünü olduğunu savunmuştur.[124]

Lukács'ın ilerici bir gerçekçilik biçiminin sinemadan doğamayacağı çıkarımı, onun neden film çalışmalarıyla ilgili yazılara az zaman ayırdığını açıklar. Bununla birlikte bu kitabın sekizinci ve dokuzuncu bölümlerinin de netleştireceği üzere, Lukács'ın yoğun bütünlük modeli bazı etkili Avrupalı yönetmenler üzerinde hatırı sayılır bir etkiye sahiptir. Lukácsçı fikirler Avrupa'da film teorisinin gelişimini de etkilemiştir, çünkü karmaşık bireysel, toplumsal ve siyasi ilişkileri temsil etmeyi amaçlayan bir film teorisi ve sinema için etkili bir model sağlamıştır. Bununla birlikte, Lukács'ın on dokuzuncu ve yirminci yüzyılların önemli sanatsal işlerinden bazılarını görmezden gelmesi, modernist ve doğalcı gelenekleri reddi, Lukácsçı fikirleri pratiğe uygulamak isteyen bir sanatçı ya da entelektüel için büyük zorluklar çıkarmaktadır, aynı nedenle tutarlı ve uygulanabilir bir estetik teorinin temeli için onları kullanmak isteyen insan da güçlük çekecektir.

Lukács'ın eserleri içinde onun estetik teorisine kural koyucu ve sert bir yön kazandıran bütünlük kavramı merkezi bir yer tutmaktadır, bu onun Balzac ve Tolstoy gibi on dokuzuncu yüz-

(123) A.g.e., s. 59.
(124) A.g.e., s. 48.

yıl yazarları ve Thomas Mann gibi yirminci yüzyıl yazarlarının benimsedikleri tarzdan radikal olarak ayrılan sanatsal pratik biçimlerini reddetmesine neden olmuştur. Bununla birlikte, eğer bütünlük kavramı Lukacsçı eleştirel gerçekçilik içinde daha az merkezi bir rolle sınırlandırılırsa, gerçekçi teorinin ve pratiğin farklı bir biçimini hayal etmek mümkün hale gelir. Örneğin, yeniden-inşa edilmiş Lukacsçı gerçekçi pratik, toplum-içi ilişkilerin ayrıntılı resmedilmesine ve onların genel bir bütünsellik içinde yerlerinin açıkça gösterilmesine dayandırılmak zorunda olmasını gerektirmeyebilir, aksine gerçekliğin biçim bozunumuna uğramış resimleri, kısmi ve parçalardan oluşan bir portresi yapılabilir.

Bu yüzyılda yaşanmış estetik gerçekçiliğin sorunları üzerine en önemli kültürel tartışmanın 1930'lar boyunca Lukács ve Brecht arasında 1930'larda meydana geldiği ileri sürülmektedir.[125] Bu bir abartmadır, bununla birlikte, söz konusu bu iki teorisyen arasında gerçekleşen basılmış tartışmalar sözü geçen dönemde gerçekçilik ve dışavurumculuğun iki büyük saygın ismi arasında olmakla kalmamış, çok daha geniş yaygın ve polemiğe açık bir şekilde devam eden taraflaşmanın yalnızca bir parçasını oluşturmuştur, bu tartışmaya katılan saygın isimler arasında Hans Eisler, Max Horkheimer, Theodore Adorno, Walter Benjamin, Bela Balazs, Siegfried Kracauer ve Ernst Bloch vardır. Bununla birlikte, Brecht'in Lukacs ile tartışması 1960'lar boyunca film teorisi için özel bir önem taşımadı, Brecht'in Lukacsçı gerçekçiliğe yaptığı eleştiri 1968 sonrasında biçimci, avant-garde film teorisinin geliştirilmesi için kurucu işleve sahip temelin bir parçasını bize sunmaktadır.

Brecht'in Lukács'a yaptığı eleştirinin esası, Lukacs'ın bütün uzantıları ve amaçları ile birlikte biçimci bir estetik geliştirmesidir:

---

(125) Heath, Stephen, 'Realism, Modernism and Language in Consciousness', Boyle ve Swales (ed.), *Realism in European Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), s. 103.

Gerçekçilik teorisinin biçimci doğası onun yalnızca bir önceki yüzyılın birkaç seçkin burjuva romanının biçimine dayandırıldığı gerçeği ile ortaya çıkmaz sadece (daha yakın dönemde yazılan romanlara sadece aynı biçimi örnekledikleri için atıfta bulunulur), aksine romanın belirli bir türüne dayandırılmış olmasıdır.[126]

Varsayıldığı haliyle böylesi bir 'biçimci' anlayışa, Lukacsçı yaklaşıma karşı çıkarak, Brecht bir gerçekçilik tanımı önerdi, buna göre biçimsel yenilik sürekli değişim halindeki toplumsal gerçekliği temsil etmek için duyulan ihtiyaç ile belirlenir:

> Beni çalışırken görenler yalnızca biçim sorunlarıyla ilgilendiğimi düşünebilirler. Söz konusu modelleri üretiyorum, çünkü gerçekliği temsil etmek istiyorum. Hatta bir lirik şiir iyi gidiyorsa yaptığım işe, oda olabilir, orada da gerçekçi bir bakış açısı varolmaya devam eder.[127]

Brecht aynı zamanda şunu da ileri sürdü: gerçeğin 'doğallaştırılmış', normatif, ideolojik olarak uyumlu temsillerinin üstesinden gelmek için sürekli deney yaparak yeniyi üretmek zorunludur. Bununla birlikte, biçimsel deney yapmak üzerine böylesi bir vurgu geçmişten devralınan konvansiyonların zorlayıcı kanonu olarak Lukacs'ın en iyi biçim kavrayışı ile açık bir şekilde çatışmaktadır.

Brecht'inkine benzer bir konum yakın geçmişteki Marksist teorisyenler tarafından da benimsenmiştir. Örneğin Roger Gaurady *D'un réalisme sans rivages*'da (1936) 'kıyısız gerçekçilik' adını verdiği bir teori öne sürmüştür, Ernst Fischer de gerçekçi temsile benzer bir yaklaşımı *Von der Notwendigkeit der Kunst* (1959) ve *Kunst und Koexistenz*'te (1966) geliştirmiştir. Hem Brecht hem de Bloch'u anıştıran, Fischer ve Gaurady şunu ileri

(126) Brecht, Bertolt, 'Against Georg Lukács', *New Left Review* (1967), s. 40-1.
(127) A.g.e., s. 41.

sürdüler: Lukacs'ın iddia ettiği gibi, sanat eserlerinde biçim bozunumuna uğramış bir stilizasyonun (üsluplaştırmanın) kullanılması parçalanmaya, bozulmaya ya da çürümeye işaret etmez, aksine bunun yerine sürekli değişen gerçekliği daha uygun bir şekilde temsil etmek için varolan gerçekçi konvansiyonlarda küçük değişiklikler yapmak için geçerli bir çabanın parçası haline gelirler. Brecht gibi, hem Fischer ve hem de Gaurady aynı zamanda şunu iddia ettiler: Gerçekçilik bir yöntem olarak anlaşılmalıdır, yoksa belirli bir konvansiyonlar kümesi olarak değil, ve bir yöntem modellerin inşa edilmesi süreçlerinden oluşur, gerçekliği temsil etmek için modeller analojik de sembolik de olabilir. Hem Fischer hem de Gaurady için, bu da şu anlama gelir, stilize edilmiş, yabancılaşmış atomize edilmiş bir dünyanın sembolik temsili estetik gerçekçiliğin geçerli bir biçimini oluştururlar.[128] Özellikle Fischer, gerçekçi yöntemin modern biçimde can bulmuş örnekleri olarak çağdaş sanatın pek çok örneğini dikkate almaktadır, çünkü bu modeller fotoğrafik olarak gerçekçi olmasalar bile sembolik olarak gerçekçidirler.

Tekil ile genel olanı detaylı bir şekilde birbirine bağlayan zorunluluk Lukacs'ın sisteminde merkezi bir yer tutar. Bununla birlikte, Fischer ve Gaurady tarafından ortaya konan kriterler de şunu önerir: Bu zorunluluk on dokuzuncu yüzyıl edebi gerçekçiliğinin tekniklerinin yanı sıra, temsilin modernist tarzlarının kullanımıyla da etkin hale getirilebilir. Ek olarak, tekil (ya da özel) olanı genele bağlamak zorunluluğu, tam, anlatıcıya dayanan kapanışları etkileyen bütünleştirici bir yaklaşımı zorunlu olarak ima etmez. Söz konusu nitelikleri zihinde taşıyarak, daha belirsiz, Lukacsçı yoğun bütünselliğin modernist bir biçiminin geliştirilmesini tasavvur etmek bu nedenle mümkündür, bu ihtimal bir sonraki bölümde daha ileri düzeyde keşfedilmeye ve açıklanmaya çalışılacaktır.

(128) Bisztray, a.g.e., s. 168.

8

Geç Dönem Avrupa Sineması ve Gerçekçilik

Sinemasal gerçekçilik ve savaş sonrası gerçekçi sinema uygulamaları arasında kayda değer süreklilikler vardır. Bir önceki bölümde ele alınan belli başlı teorisyenlerden Grierson, savaş sonrası dönem boyunca en az etki alanına sahip teorisyendir. Grierson'ın 1930'ların sonlarında benimsediği gazeteciliğe yakın duran belgesel yaklaşımı, 1945'ten sonra gerçekçi belgesel sinema için elverişli bir model teşkil etmekte başarısız oldu. Aynı şekilde, Siegfried Kracauer'ın bilhassa Film Teorisi (1960) adlı eserinde belirttiği fikirler, teorisyenin sinemasal gerçekçilik modelini eleştirel kaygının sınırlarına sevk eden post-yapısalcı geleneğin çerçevesine karşı ortaya çıktı ve Kracauer'ın çalışmalarının Batı Avrupa sinemasını ya da film teorisini önemli ölçüde etkilemesi en azından 1970'lerin sonlarına kadar gerçekleşmedi. Grierson ve Kracauer'ın aksine, Lukács ve Bazin'in teorileri savaş sonrası sinemasal gerçekçiliği üzerinde daha büyük etki yarattı. Lukács'ın eleştirel gerçekçilik teorisi Avrupa'daki bazı sol kanat ve komünist sinemacılar arasında daha etkili olmuştur ve 1960 ve 1970'ler boyunca Batı Avrupa'daki sinemacıların büyük çoğunluğu tarafından görmezden gelinse de 1970'lerin sonlarında ve 1980'lerin başlarında giderek daha etkili olmaya başlamıştır.

Her ne kadar doğru anlaşılıp anlaşılmadığı tartışmaya açık halde kalsa da Bazin'in fikirleri 1945'ten itibaren birçok Fransız sinemacı tarafından ele alınmıştır.

Sinemasal gerçekçilik teorilerinin etkilerinin dışında, savaş sonrası Avrupa'sının gerçekçi sineması bunların dışında bir dizi faktörden de etkilenmiştir. Savaş sonrası Fransız gerçekçi sineması, hem 1930'ların şiirsel gerçekçi sinemasıyla hem de işgal sinemasıyla ilişkilendirilen konuları, motifleri ve biçimsel özellikleri birleştirmiştir. Bu bakımdan en önemli isimlerden biri, *Cennetin Çocukları* (Les Enfants du paradis, 1945) ve *Gecenin Kapıları* (LesPortes de la nuit, 1946) gibi filmlerinde savaş sonrasının, *Sisler Rıhtımı* (Le Quai des brumes, Carné/Prévert, 1938), *Kuzey Oteli* (Hôtel du Nord, Carne,1938) ve *Gün Ağarıyor* (Le Jour se lève, Carné/Prévert, 1939) gibi savaş öncesi şiirsel gerçekçilik çalışmalarında bulunan birçok temayı benimsemiş olan Marcel Carné'dir. Bu erken dönem filmleri esas olarak yabancılaşma ve güçsüzlük konularıyla ve sıra dışı ve zarar görmüş karakterlerle ilgilidir. Şiirsel gerçekçi sinema ayrıca Fransız gerçekçi ve natüralist geleneklerinden yararlanırken aynı zamanda Emile Zola'nın aynı isimli romanından uyarlanmış, kaderci bir bakış açısıyla resmedilen ve 19. yüzyılın en koyu natüralist yazımıyla karşılaştırılabilecek kara-film benzeri ışık gölge oyunlarıyla çekilen *Hayvanlaşan İnsan* (La Bête humaine, Jean Renoir, 1938) adlı filmden yararlanmıştır.

Hayvanlaşan İnsan ve *Sisler Rıhtımı* gibi filmler, Jean-Paul Sartre ve Simone de Beauvoir gibi varoluşçular tarafından, insanlık hallerinin iki yönlü tasvirini yapmalarından dolayı beğeni alırken, sol kanattaki birçok kişi tarafından da özünde var olan kötümserlikten ve güncel siyasi konulara ilgisizliğinden dolayı da eleştirilmiştir.[1] Ancak, şiirsel gerçekçilik akımı içerisinde bulunan tek konusal kinaye *Sisler Rıhtımı* gibi filmlerde resmedi-

(1) Williams, Alan, *Republic of Images* (Cambridge, MA ve Londra: Harvard Üniversitesi Yayıunları, 1992), s. 239.

len varoluşçu endişe değildir ve Julien Duvivier'in *Cezayir Batakhaneleri* (Pépé le Moko, 1936) ve The Glorious Team (La Belle équipe, 1936) gibi filmleri siyasal, ırksal ve sınıfsal çatışmalarla ilgili meseleleri incelemek için natüralist mirastaki radikal eğilimlerden de yararlanmıştır.

Grémillion ve Prévert'in *Yaz Işıltısı* (Lumière d'été', 1942) adlı filmi gibi savaş yılları filmleri, sessiz sinemanın dışavurumcu gerçekçi biçimini ve şiirsel natüralizmini yeniden canlandırmaya çalıştı. Ancak, Carné ve Prévert'in *Akşam Ziyaretçileri* (Les Visiteurs du soir, 1943) ve *Cennetin Çocukları* gibi filmleriyle ispat edildiği üzere, şiirsel gerçekçilik giderek daha gösterişli, stüdyo odaklı ve edebi bir sinema biçimine doğru evrildiğinde 1940 ve 1945 yılları arasında Fransız sinemasının benimsediği hâkim rotanın bu olmadığı kanıtlanmış oldu.[2] İşgal sinemasının çoğunlukla şevkli yanı, muzdarip olmak ve ruhsal yalıtılma meseleleri üzerinde odaklanma, katı bir sembolik mizansen kendi doruk noktasını Robert Bresson'un *Les Dames du Bois de Boulogne* (The Women of the Bois de Boulogne, 1944/5) filminde kazandı. Bu film nesnelerin ve jestlerin sembolik maddeselliğine yönelik kendine özgü bir kaygı barındırır, daha sonra bu tavır Straub ve Syberberg gibi Alman yönetmenleri etkileyecektir.

1945'ten sonra, işgal sineması giderek 1953'te 'nitelik geleneği' olarak tanımlanan bir sinemaya dönüştü. Bu dönemde yapılmış olan birçok Fransız filminde bulunabilen biçimsel devamlılık, işgal sırasında kurulan bir grup ulusal sinema kurumu bağımsızlıktan sonra da kısmen muhafaza edilmiş ve çoğunlukla değiştirilmemiş olduğu gerçeğinden etkilenmişti.[3] Dolayısıyla, savaş dönemi **Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique** kurumu 1945'ten sonra **Cenre National de la Cinématographique** olarak yeniden düzenlense de, Fransız

(2) A.g.e., s. 264.
(3) A.g.e., s. 277

sineması üzerinde savaş sırasında oynadığı rolün hemen hemen aynısını oynamaya devam etmiştir. Aynı şekilde, **Institut des Hautes Etudes Cinématographiques** ve **Cinémathèque Française** gibi, her ikisi de Vichy döneminde kurulmuş olan kurumlar, savaş sonrası dönemde de eskisine nazaran değişmemiş bir şekilde devam etti.

Fransız savaş dönemi sineması ve nitelik geleneğinin arasındaki süreklilik geleneksel uyumdan etkilendiği gibi, Hollywood ile yarış halinde olma ihtiyacına da sırt çevirememişti. Savaş sonrası dönemde, Fransız sinemasının Hollywood ile etkili bir şekilde mücadele etmesi amacıyla Fransız filmlerinin birçoğunun Hollywood ile yarışabilecek düzeye gelmesiyle Amerikan filmleri vakit geçmeden rekabet etti ve sonuçta Fransa'yı istila etmiş oldular. Bu fikir, Fransa'nın savaş dönemi ve hemen savaş sonrası sinemasında artan teknik karmaşıklığının daha görünür hale gelmesiyle sonuçlanırken, Fransız sineması 1950'ler boyunca gittikçe daha yüksek bütçeli yapımlara yöneldi ve ortaya *nitelik geleneği* sineması çıktı.

Yeni Dalga eleştirmenleri daha sonraları nitelik geleneğinin bazı yönlerine le cinéma de papa (papanın (babanın) sineması) gibi aşağılayıcı bir adlandırmayı yakıştırmış olmalarına rağmen, bu dönemde bir takım önemli filmler de yapılmıştır. 1930'ların şiirsel gerçekçiliğinin film noir (kara film) eğilimlerini devam ettiren ve *Karga* (Le Corbeau, 1943) adlı filmi ile sıradan alışkanlıklara saldırmasıyla dönemin en çok eleştirilen filmlerinden birini çeken Henri-Georges Clouzot da dönemin sinemacıları arasındadır. *Karga* filmi ile şiirsel gerçekçilik, 'kara filmin' daha kapsamlı ve daha kararlı olan varoluşçu topraklarına kayar ve Clouzot *Altıncılar Rıhtımı* (Quai des Orfévres, 1947), *Dehşet Yolcuları* (The Le Salaire de la peur, 1953) ve *Şeytan Ruhlu İnsanlar* (Les Diaboliques 1954) adlı filmleri ile bu yönde ilerler. *Karga* filminin iki ekol arasında bir köprü işlevi gördüğü iddia edilebilir, bu filmlerde ve *Düzenbaz* (Manéges, Yves Allégret, 1950) filminde bulunan nihilist melankoli, 1930'ların şiirsel gerçekçi-

liğindeki topluma daha çok odaklanan varoluşçu kötümserliğe bir dönüşten ziyade, 1920'lerin sessiz resimselliğindeki daha melodramatik olan natüralizme dönüşün bir işareti olarak görülebilir.

Nitelik geleneği içinde yapılmış diğer önemli filmler, Claude Autant-Lara'nın *Kızıl ile Kara* (Le Rouge et le noir, 1954), *Kızıl Konak* (L'auberge rouge, 1951) ve *Paris Yolculuğu* (La Traversée de Paris, 1956) adlı filmleridir. Bu filmler net bir şekilde gözlemlenen toplumsal duruşla, ironiyle ve bağımsız bir tutumla ayırt edilir. Özellikle *Paris Yolculuğu* filmi, Alman işgali altındaki Paris'in kara mizah versiyonudur ve bazı açılardan da şiirsel gerçekçi gelenekten gelen filmlerdeki yabancılaştırıcı görüntülere benzer. Max Ophuls'un *Halka* (La Ronde, 1950) adlı filmi daha sonraları Yeni Dalga akımını etkileyecek olan düşünümsel ve biçimsel öz-bilinçlilik gösterirken, Zevk (Le Plaisir, 1953), *Madame D...'nün Küpeleri* (Madame de... 1953) ve *Lola Montés* (1955) adlı filmleri de Ophuls'un sinemasını le cinéma de papa (babamızın sineması) akımının sade anlatımından daha fazlasını yapan yıkıcı bir ironiyi de sergilemektedir.

Jean-Pierre Melville, Alain Resnais, Georges Franju, Chris Marker, Agnes Varda ve Robert Bresson gibi önemli yeni yönetmenler de 1950'lerdeki nitelik geleneğinin içinden doğmuşlardır. Bu yönetmenler arasında en önemlisi, *Günah Melekleri* (Anges du péché, 1943) ve *Boulogne Ormanı Kadınları* (Les Dames du Bois de Boulogne) adlı en önemli ilk filmi stilize, abartısız ve gerçekçi bir üslupla savaş zamanının sinemasını en iyi ifade eden Bresson'dur. Bresson'un filmleri aynı zamanda Fransız gerçekçi ve natüralist geleneklerden gelen filmlerde ele alınan konulara da sımsıkı bağlıydı. *Günah Melekleri* ve *Boulogne Ormanı Kadınları* adlı filmleri intikam, acı çekme ve masumiyetin istismarı ile ilgiliyken, *Bir Taşra Papazının Güncesi* (Le Journal d'un curé de campagne, 1951), *Bir İdam Mahkumu Kaçtı* (Un Condamné à mort s'est échappé, 1956) ve *Yankesici* (Pickpocket, 1959) gibi sonradan çektiği filmlerinde Bresson, sade ve mini-

malist bir üslupla tehditkâr bir dünyayla başa çıkmaya çalışan kırılgan bireyleri tasvir etti.

Ancak, Bresson'ın filmleri insanlık hallerini betimlerken sadece çaresiz değildi. Yönetmenin 1950'lerdeki filmlerinin Cahiers du Cinema eleştirmenleri tarafından desteklenmesinin sebebi, Bresson'ın bir auteur olarak film yapmadaki ısrarının bir dereceye kadar la politique des auteurs denen yaratıcı yönetmenin politik tavrı ile örtüşmesi ve de bu filmlerdeki belirgin konusal kaygıların, Bazin'in Cahiers'deki yazılarında desteklediği ifşa edici Hristiyan varoluşçuluğuna uymasıdır. Örneğin *Pickpocket* (Yankesici) filminde, tecritin ve duygusal içedönüklüğün tüm filmi kaplayan varlığına rağmen, kurtuluşun sevginin tecrübe edilmesiyle sağlanabileceği vurgulanırken, *Günah Melekleri* filminde kurtuluş, dini vahiylerle mümkündür. Bazin, *Bir Taşra Papazının Güncesi* filminin 'tek bir gerçeklikle –insanların ruhlarının gerçekliği ile–' ilgilendiğini ve 'ruhun süregiden bir durumunun, içsel bir kaderin aydınlığa kavuşmasını' keşfettiğini söyleyerek Bresson'ın eserlerinin bu yönünü övmüştür.[4] *Rastgele Balthazar* (Au Hazard Balthasar, 1966), *Mouchette* (1967), *Yumuşak Bir Kadın* (Une Femme douce, 1969), *Hayalcinin Dört Gecesi* (Quatre nuis d'un rêveur, 1972), *Gölün Lancelot'su* (Lancelot du Lac, 1974), *Olasılıkla Şeytan* (Le Diable probablement, 1977) ve *Para* (L'Argent, 1983) gibi daha sonraki filmlerinde, Bresson'ın görüşü daha karanlıklaşmış ve erdemli yaşamanın ya da acı çekmekten kurtulmanın başarılabileceği göz önünde bulundurulmamıştır.

Bresson'dan sonra Fransız gerçekçi sinemasının ve natüralist geleneğinin diğer bir önemli savunucusu Louis Malle'dır. Malle'ın ilk önemli filmi olan *Aşıklar* (Les Amants, 1958) anarşizan deneyselcilikle ve Yeni Dalga akımının ilk filmlerinin belirgin özelliği olan Hollywood ikonografisinin kullanılmasıyla özdeş-

(4) Bazin, André, Sinema Nedir? 1. Bölüm (Berkeley, CA ve Londra: California Üniversitesi Yayınları, 1967), s. 139 ve 133.

leştirilebilir. *Aşıklar* filminden sonra Malle bir dizi farklı türü ve ticari formülleri denedi, bu filmlerde Brigitte Bardot ve Jeanne Moreau gibi isimleri araç olarak *Viva Maria* filminde (1965) kullandı, 1974 yılında Lacomb Lucien filminde daha toplumsal gerçekçi bir yaklaşımı benimsedi, yıllar sonra *Elveda Çocuklar* (Au revoir les enfants, 1987) filmini yönetti.

Lacombre Lucien ve *Elveda Çocuklar* filmleri İkinci Dünya Savaşı sırasındaki Alman işgalinin etkilerini işler ve dayanışmayı mümkün kılan toplumsal, kültürel ve psikolojik eğilimleri inceler. Lacombe Lucien filminde Malle, hile kavramının kırsal ilgisizlik ve dar görüşlülük kültürünün varlığında bulunabileceğini söyler ve bu durumu hem Lukacsçı bir gerçekçi temsiliyet biçiminden hem de Yeni Dalga deneyciliğinden kaçınan natüralist bir dille açıklar. Lacombe Lucien filmindeki milliyetçi, toplumsal ve kültürel eğilimlere yönelik eleştiriler aynı zamanda, filmin çekildiği dönemde, De Gaulcülüğün 1974'teki düşüşünün ardından Vichy gerçekliklerinin ve mitlerinin daha eleştirel bir gözle ele alınmasının artık daha mümkün olduğu bir dönemin Fransa'sında yaşanan siyasi değişim sürecini yansıtır. Lacombe Lucien filminin nihilist natüralizmi hem bu revizyonist incelemenin daha geniş çaplı bir durumunu yansıtır hem de bu tür bir incelemenin bir ürünüdür.[5]

Malle'den sonra, hem gerçekçi gelenek hem de nitelik geleneği 1970 ve 1980'lerde Bertrand Tavernier tarafından yönetilen bir grup tarihsel dramalarla sürdürülmüştür. Tavernier'nin birkaç filminde Jean Aurenche'ı senarist olarak görevlendirmesiyle, yönetmenin Yeni Dalga akımını reddetmesinin ve nitelik geleneği akımına kasti dönüşünün altı çizilmiş oldu. Aurenche filmi Truffaut tarafından **'Une certaine tendance du cinéma français'** (Fransız Sinemasında Belirli Bir Eğilim) adlı ufuk açıcı denemelerinden birinde *le cinéma de papa* akımının yetersizlik-

(5) Forbes, Jill, Yeni Dalga Sonrası Fransız Sineması (Londra: BFI/ Macmillan, 1992), s. 244.

lerinden sorumlu olan kişilerden biri olduğu yönünde eleştirilmiştir. Ancak Malle, Aurenche'yi 1973 ve 1981 arasında çekeceği dört filmde çalışması için görevlendirmiştir: *Saatçi* (L'Horloger de Saint Paul, 1973), *Şölen Başlasın* (Que la fête commence, 1975), *Yargıç ve Celladı* (Le Juge et l'assassin, 1976) ve *Sil Baştan* (Coup de torchon, 1981).

Bu dört film de gerçekçi bir üsluba sahiptir, görece büyük bütçelerle çekilmişlerdir ve temelde birey ile bireyin tarihsel ve kültürel şartları arasındaki ilişki ile ilgilenmektedir. Ancak, bu filmler, güncel siyasi tartışmalara ve olaylara atıfta bulunmaları açısından 1950'lerde nitelik geleneği kapsamında yapılmış filmlerden ayrışır. Örneğin, *Saatçi* adlı film '68 Mayıs olaylarına zemin hazırlayan bireysel bilinçlilik ve kamusal sorumlulukla ilgili konuları inceliyordu. Tavernier'nin bu dönemle ilgili daha tutucu nitelikteki görüşleriyle örtüşecek ve nitelik geleneğiyle özdeşleştirilen genel perspektifle uygun olacak şekilde, *Saatçi* adlı film de '68 Mayıs olaylarını kültürel yenilenme için olumlu bir güç olarak değil, aksine daha geleneksel olan Fransız örf ve adetlerinin geçici olarak bozulduğu bir durum olarak tasvir etmiştir. Aynı şekilde, *Şölen Başlasın* filmi, Philippe d'Orléons'un hükümdarlığı döneminde (1715 – 23) geçse de, dolaylı olarak *de Gaulle* sonrası döneme de atıfta bulunur ve Fransa tarihindeki bu iki değişim ve geçiş süreci arasında dolaylı bağlantılar kurar.

Hem *Şölen Başlasın* hem de *Yargıç ve Celladı* filmlerinde, Tavernier ayrıca sözlü tarihe ve gündelik yaşamın toplumsal tarihine odaklanan sol görüşlü bir tarihçilik hareketi olan 'yeni tarih' hareketinden etkilenen bir tarih yorumunu da benimsemiştir. Bu filmlerde insanlık hallerinin natüralist olarak tanımlanabilecek algılanışı da bariz durumdadır. Medeniyetin kültürel meziyetleriyle uyuşmayan vahşi insan doğasına yapılan kinaye, otoritenin, gücü kendi çıkarları doğrultusunda ve kötüye kullandığına yönelik post-yapısalcı eleştirilere hak veren *Yargıç ve Celladı* filminde oldukça belirgindir. Ancak, natüralist adetlerin tekrar uygulanmaya başlaması da *Yargıç ve Celladı* filminin ana

fikrini yaygınlaştırmış ve bunun bir sonucu da filmin siyasi ve toplumsal bağlamı tasvir edişinin eskiz halinde kalması olmuştur.

Tavernier'nin 1970'lerin başıyla 1980'lerin sonu arası sinemasındaki gelişim, *Saatçi* filmindeki gibi kişisel ve toplumsal arasındaki ilişkiye odaklanmaktan, *Sil Baştan* (1981) ve *La Passion Béatrice* (1988) gibi filmlerindeki birey ve çevre arasındaki ilişkiye yönelen bir ilgiye doğru kayma gösterdiği öne sürülmüştür.[6] Ancak bu kayma, Tavernier'nin, nitelik geleneğinde her zaman gizli bir şekilde var olmuş hümanist yönelimde yatan natüralist bir hassasiyeti filmlerinde sergilemesiyle eş zamanlı olarak, *Kırda Bir Pazar* (Un Dimanche à la campagne, 1981) filminde olduğu gibi, sınıfsal ya da toplumsal ilişkilerin aksine ailenin incelenmesini de beraberinde gelmiştir. Natüralizmin, hümanizm ile yakın ilişkilerde var olan samimiyete yönelik ilginin bir araya gelmesi, Tavernier'nin filmlerinin giderek belli tarihsel bağlamların analitik incelemesinden uzaklaşmasına neden olmuş ve yönetmeni filmlerinde *Aslolan Hayattır* (La Vie et rien d'autre, 1989) filmindeki gibi insanlık hallerinin daha evrensel özelliklerine odaklanmaya yöneltmiştir.

1970'lerde ortaya çıkan ve Fransız sinemasında 'yeni natüralizmin' doğuşu ile ilişkilendirilen diğer iki Fransız yönetmen, Jacques Doillon ve Maurice Pialat'dır. Doillon'un *Touched in the Head* (Les Doigts dans la tête, 1974) adlı filmi bir grup yabancılaşmış ve haklarından mahrum edilmiş gencin öyküsünü anlatır ve toplumsal uyuşukluk ile istismarın klostrofobik bir resmini çizer. Ancak, *Aşüfte* (La Drôlesse, 1979), *Hovarda Kız* (La Fille prodigue, 1980), *Korsan* (La Pirate, 1984) ve *Aile Yaşamı* (La Vie de famille, 1985) gibi daha sonraki filmlerinde Doillon, aile yaşantısının sınırları içindeki istismarın duygusal sonuçlarını incelemek amacıyla toplumsal kayıplarla ilgili konulardan uzaklaşmıştır. Aynı zamanda Doillon, Bergman'ın filmlerinden

(6) A.g.e., s. 167

etkilenerek, yoğun ve kişiye özgü duygusal deneyimlerin tasvirine dayanan daha bilinçli bir auteur'cü yaklaşım için *Touched in the Head* filminin natüralizmden gelen ahlaki değerlerini terk etmiştir.

Maurice Pialat da, *Çıplak Çocukluk* (L'Enfance nue, 1969), *Graduate First* (Passe ton bac d'abord, 1979), *Loulou* (1980) ve *Aşklarımıza* (À nos amours, 1983) gibi filmlerinde ağırlıklı olarak daha natüralist bir yaklaşımı benimsemiş ve Doillon gibi Pialat da, gençliği toplumun manipüle edilmiş, istismar edilmiş ya da savunmasız bir bölümü olarak ele almıştır. Doillon'un erken dönemlerinde olduğu gibi, Pialat'nın filmleri de belgesel üzerine kurulmuş teknikleri ve amatör oyuncuları kullanır ve Tavernier'de olduğu gibi Yeni Dalga akımının modernist deneyselliğine yanıt olarak formüle edilmiş bir gerçeklik düzeyini amaçlar. Pialat'nın filmlerinin belgesel niteliği ayrıca 1950'lerdeki Left Bank Ekolü'nün* şiirsel belgesellerinden de etkilenmiş ve özellikle Jean Rouch'ın *Yaz Günlükleri* (Chronique d'un été, 1961) adlı filminde uyguladığı etnografik yaklaşımdan da etkilenmiştir. Bu etkilenmeler Pialat'nın gündelik ve toplumsal etkileşimlerin üzerinde duran ve özellikle gelenek ve davranışlardaki özelliğin detaylı şekilde incelendiği bir sinemasal üslubu benimsemesine yol açmıştır.

Pialat'nın *quaditien*'in temsili** ile ilgili kaygısı, hem Bazin'in sıradanın içinde anlamlı olanı arama ihtiyacına olan vurguyu hem de Annales ekolü*** ile ilişkilendirilen yeni tarih hareketi-

---

(*) Left Bank Ekolü: Richard Roud, Chris Marker, Alain Resnais, ve Agnès Varda gibi yönetmenlerin içinde bulunduğu bir grup Yeni Dalga sinemacılarına verilen ad. Right Bank Ekolü daha başarılı ve daha meşhur Claude Chabrol, François Truffaut ve Jean-Luc Godard gibi Cahier du Cinema ile ilişkili yönetmenlerden oluşur. Edebiyat gibi sanatları sinemaya akraba gören Left Bank Ekolü diğer ekolle pek de zıt düşmese de deneysel sinemaya olan meyilleri ve edebiyat ve plastik sanatlarla olan ilişkileri ile ayrışırlar.

(**) Pialat gündelik olanı ifade ederken Fransızca quoditien kavramını kullanmış ve kitabın yazarı da aynı şekilde kullanmayı tercih etmiştir. (ç.n.)

(***) Annales Ekolü: Ekolün ismi Marc Bloch ve Lucian Febvre tarafından kurulan, genelde Annales denen Annales Ekonomik ve Toplumsal Tarih Yıllıkları adlı dergiden

nin kaygılarını miras olarak almıştır.[7] Ancak Pialat'nın sineması estetizmi reddetmesiyle, ufak ayrıntılara, gündelik etkileşimlere ve tesadüflere odaklanmasıyla, profesyonel olmayan oyuncuların ve doğaçlamanın kullanımıyla ve serbestçe yapılandırılmış anlatım biçimiyle Kracauer'in sinemasal gerçekçiliğine de benzemektedir. Pialat'nın filmlerinde kişisel deneyimlerin değerine verilen önem, bu değerler ne kadar kusurlu olursa olsun Kracauer'in çalışmalarında bulunan özel olanın genel olandan üstün tutulmasına yapılan vurgulama ile de ilişkilendirilebilir.[8]

Pialat'nın gerçekçiliği aynı zamanda hem Bazin hem de Kracauer'in düşüncelerinin daha aşkın yanlarıyla ilişkilendirilebilecek ütopik bir boyutu da kapsar:

> *Sinema bir hayal dünyası yaratır... sefil olanı harikulade bir şeye dönüştürür, sıradan olanı müstesna yapar ve filme alınan bir şeyi bir ölüm anına dönüştürür. Benim gerçekçilikten anladığım bu.*

Filmin hem Bazin'de hem de Kracauer'de derinlemesine tartışılan açığa vurucu yönlerine yapılan imaların dışında, sinemanın sıradan olanı bir 'ölüm anına' dönüştürebileceğine dair Pialat'nın iması da, film ve fotoğrafın hem psikolojik deneyimleri hem de fiziksel gerçekliği geçiciliğe içkin olan bir bozulmadan kurtarabildiğini ifade eden Bazin'in 'mumya kompleksi' kavramını hatırlatmaktadır. Bazin'in aile fotoğraflarındaki gibi gerçekçi imgelerin bu yönünü ele alması, Pialat'nın gerçeklikten

---

gelir. Tarih biliminde sosyoloji, psikoloji, sosyal psikoloji ve antropoloji gibi toplumsal bilimlerin yöntemlerinin uygulandığı; siyasete, diplomasiye ve savaşlara odaklanan bir tarihin yerine bu olayların gerçekleştiği bütün toplumsal dokuyu disiplinler arası bir yöntemle inceleyen tarih yazımı ekolüdür. (ç.n.)

(7) Annales Ekolü: Annales Marc Bloch ve Lucien Febvre tarafından 1929'da kurulmuş bir dergidir. Bu ekolün tarihe yaklaşımı, en önemli siyasal olayların kronolojisini çıkarmaktan ziyade sosyolojideki uzun vadeli yapısal trendlerin çalışılması gerektiği inancına dayanır. Ekolün en prestijli temsilcisi muhtemelen *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II* adlı eseri Annales ekolünün bir klasiği haline gelmiş olan Fernand Braudel'dir.

(8) Forbes, a.g.e., s. 221.

ve 'ölüm anından' bahsederken neyi kastettiğini somutlaştırmış gibi görünüyor:

> *O gri ya da sepya gölgeler, hayalet gibi ve adeta görülemeyen gölgeler artık geleneksel aile portreleri değil, daha ziyade ömürlerinin belirli bir anında durdurulmuş ve kaderlerinden özgür bırakılmış yaşamlarının rahatsız edici bir varlığıdır; lakin sanatın prestiji ile değil hissiz bir mekanik sürecin gücüyle: zira fotoğraf sanatının yaptığı gibi sonsuzluğu yaratmaz, zamanı onu adeta hakiki bir çürümeden kurtararak mumyalar.*[9]

Pialat'nın filmlerinin episodik niteliği de Kracauer'in sinemasal gerçekçilik teorisi ile ilişkilendirilebilir. Örneğin *Dedektif Mangin* (Police, 1985) gibi bir filmde, episodik sahneler iç içe geçer ve sadece etrafındaki toplumsal bağlam dolaylı olarak hissettirilir. Aynı yaklaşım, Pialat'nın depresif ve intihara meyilli Van Gogh'un, yerel halkla ve Auvers'in tabiatıyla kurduğu ilişkisini yansıtmak için akıcı bir anlatım yapısı kullandığı *Van Gogh* (1991) filminde de mevcuttur. Pialat'nın diğer filmlerinde olduğu gibi, burada odak Van Gogh'un ikonik bir sanatçı olarak durumuna değil, olağan olana ve günlük, sıradan olana yönelmiştir. Tıpkı *Dedektif Mangin* filmindeki gibi *Van Gogh* filmini de Kracauer'in sinemasal gerçekçilik kavramına bağlayan tamamlanmamış bir nitelik vardır. Pialat'nın filmleri aynı zamanda anlatının kaynağı olan 'hayatın akışını' ve anlatının kendisine geri döndüğü 'hayatın akışını' ve Kracauer'in de onayladığı gibi episodların 'rastgele birbirine bağlanıyormuş' gibi göründüğü belirsiz bir üslubu yansıtır.[10]

Pialat'nın birey ve çevre arasındaki günlük iletişime odaklanması on dokuzuncu yüzyıl Fransız gerçekçi ve natüralist geleneklerin etkisini yansıtmaktadır. Yine de yönetmenin küçük çaplı toplumsal etkileşimlere olan vurgusu Benjamin'in geçmişin

(9) Bazin, a.g.e., s. 14.
(10) Kracauer, Siegfried, Film Teorisi (Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1978), s. 256.

'her anıyla alıntılanabilir hale gelmesi' önerisini ve Kracauer'in filmin 'ilk defa bize fiziksel yaşam akışını kaplayan nesneleri ve olayları beraberimizde götürme izni verdiği' düşüncesini yansıtır.[11] Pialat genelde bu gibi şeylere, ailevi ilişkilerin yakından bakılmış tasvirine odaklanarak yaklaşır. Burada aile, toplumun tamamında bulunan yabancılaştırıcı güçlere karşı bir sığınak olarak ortaya çıkar ve *Aşıklarımıza* gibi filmlerde özellikle (Kracauer'in deyişiyle) tekil karakterlerin 'doğduğu ve tekrar gözden kaybolduğu' akşam yemeği sahnesinde yapılan vurgu Pialat'nın gerçekçi sinemasındaki baskın, izlenimci ve episodik karakterleri güçlendirir.[12] Son olarak, Kracauer'in çok beğendiği *Dedektif Mangin* gibi İtalyan yeni gerçekçi filmler de 'sokağın imgesi ve modern şehir yaşantısı' ile doludur.[13]

Yeni tarih hareketinin etkisi 1970 ve 1980'lerde Fransa'da tarihsel gerçekçi bir film türünün ortaya çıkmasına yol açtı. Bunların içinde, *Şölen Başlasın*, *Yargıç ve Celladı*, *Lacombe Lucien*, *Camisards* (Les Camisards, René Allio, 1972), *Ben, Pierre Rivière* (Moi, Pierre Rivière, Allio, 1976), *Fransız Taşrası* (Souvenirs d'en France, André Téchiné, 1975) ve *Martin Guerre'nin Dönüşü* (Le Retour de Martin Guerre, Daniel Vigne, 1983) adlı filmler vardır. Tavernier'nin *Şölen Başlasın* ve *Yargıç ve Celladı* adlı filmleri nitelik geleneğinin parametreleriyle yapılmışken, Allio ve Téchiné'nin filmleri Brecht etkileri taşır. Öte yandan, *Martin Guerre'nin Dönüşü* adlı film de atmosferi ve köylü halkı anlatmadaki detayları ile büyük ölçüde natüralisttir. Farklılıklarına rağmen bu filmler, göz ardı edilmiş işçi sınıfının ve köylülerin tarihini, yeni tarih hareketinin ve post-yapısalcı siyasal modernizmin ruhuyla gün yüzüne çıkarmak gibi ortak bir sorumluluğu paylaşırlar. Bu sorumluluk Allio'nun, Michael Foucault'nun bir yazısından uyarladığı ve mahkûm edilmiş bir katilin hapishane

(11) Benjamin, Walter, 'Tarih Felsefesi Üzerine Tezler', Illuminations (Londra: Fontana Yayınları, 1992), s. 246.
(12) Kracauer, a.g.e., s. 300.
(13) A.g.e., s. 72.

notlarına dayanan *Ben, Pierre Rivière* eserinde net olarak yansıtılmıştır. Son olarak *Souvenirs d'en France* gibi bir film 'aile destanı' türünü Brechtyen teknikle sentezleyerek Edgar Reitz'in *Heimat* (Memleket) gibi bir filmini arzuyla beklemektedir.

1900'ler sonrası Fransız sineması gibi, İskandinavya'da yirminci yüzyılın ikinci yarısında gelişen gerçekçi sinema da büyük ölçüde on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi ve natüralist geleneklerden beslenmiştir. Carl Theodor Dreyer, Alf Sjöberg ve Ingmar Bergman gibi yönetmenler Henrik Ibsen ve August Strindberg'in tiyatrosundan etkilenmiştir. Dreyer'ın *Gazap Günü* (Vredens Dag, 1943), *Söz* (Ordet, 1954) ve *Gertrud* (1964) adlı filmleri münzevi ruhanilik atmosferi yaratmak için durağan resimsel kompozisyonları, uzun çekimleri ve ritmik kamera hareketlerini kullanır. Bu filmlerde gerçekçilik, aynı zamanda belli bir seviyede modernist bir düşünümsellikle birleşen güçlü bir teatral varlığa sahiptir ve bu filmlerde tekrar ortaya çıkan kader, günahlardan arınma, aşk ve fedakârlık temaları, dışavurumcu ışık-gölge oyunlarıyla, klasik kompozisyon teknikleriyle ve gösterişsiz oyunculuk performanslarıyla öne çıkarılmıştır. Dreyer'ın biçimsel münzeviliğinin aksine Alf Sjöberg'in filmleri daha karışık dışavurumcu bir sinemasal biçim sergiler. Örneğin *Cennet Yolu* (Himlaspelet, 1942) filmi resimsel natüralizmi ve sembolizmi birleştirirken, *Eziyet* (Hets, 1943) adlı film Alman dışavurumculuğundan etkilenen dışavurumcu bir gerçekçiliği uygular. Öte yandan, Sjöberg'in *Bayan Julie* (Fröken Julie, 1950) filmi Strindberg'in 1888 yılında yazdığı oyununun natüralist teatralliğini benimser.

Savaş sonrası dönemin en önemli İskandinav yönetmeni Ingmar Bergman'dır. Sjöberg gibi Bergman da on dokuzuncu yüzyıl İskandinav natüralist tiyatro geleneği ile Avrupa modernizminin bileşiminden etkilenmiştir. Bergman filmlerinde, aşırı yakın planlar, bindirme ve kameraya konuşma gibi modernizmin yöntemlerini, iyi ve kötünün mitsel temsilleri ile insanlık hallerinin kaderci bakış açısıyla sarmalanmış psikolojik gerçekçiliği ile bir

araya getirir. Ancak, Bresson'un 1950'lerdeki filmleri gibi, Bergman'ın da o dönem filmleri, bireyin yabancılaşmış bir dünyadan sevgiyle, inançla ve sanatla uğraşmasıyla kurtulabileceğini öğütler. Bu durum örneğin *Yedinci Mühür* (Det sjunde inseglet, 1957) ve *Genç Kız Pınarı* (Jungfrukällan, 1960) gibi filmlerde geçerlidir. Ancak Bresson gibi Bergman'ın da 1960'larda çektiği *Aynanın İçinden* (Såsom i en spegel, 1961), *Kış Işığı* (Nattvardsgästerna 1962) ve *Sessizlik* (Tystnaden, 1963); ve *Persona* (1966), *Kurdun Saati* (Vargtimmen, 1968) ve *Utanç* (Skammen, 1968) adlı iki üçlemesi, önceki filmlerine nazaran insanlığın yaşayabileceklerine dair daha kötümser bir bakış açısını yansıtır. İnsanlık hallerine dair bu görüş aynı zamanda Bergman'ın otorite yanlısı, hiyerarşik ve duygusal anlamda iktidarsız olarak resmettiği İsveç kültürü algısı için de geçerlidir.

Fanny ve Alexander (Fanny och Alexander, 1983) filminde Bergman çocuk masumiyetini görev, hizmet ve itaat gibi Protestan değerlerine içkin kurumsallaşmış bir otorite ile karşılaştırır. *Fanny ve Alexander* filmi, aynı zamanda akıllarda çocukluk dönemini anımsatmak amacıyla gerçekçiliğin psikolojik ve daha 'büyülü' olan biçimlerini bir arada barındıran gerçekçi bir yaklaşımı uyarlamak amacıyla daha modernist bir işleyişten önemli ölçüde sıyrılır. Bergman'ın filmleri belirgin bir otobiyografik ögeye sahiptir ve bu da şu anlama gelir: Yönetmenin filmlerinin ne on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliği ya da naturalizminden ne de Lukács, Bazin ya da Kracauer'in sinemasal gerçekçilik teorilerinden türetilmiş bir gerçekçilik kavramının içine kolaylıkla yerleştirilemeyeceğini anlaşılır. *Fanny ve Alexander* gibi bir filmde Bergman, etrafındaki kültürün de resmini çizen bir gerçekçilik çalışması ortaya koymak amacıyla böyle bir otobiyografinin ötesine geçer. Bu anlamda *Fanny ve Alexander* filmi 'yoğunlaştırılmış bütünsellik' türünde okunabilirken filmin dolambaçlı anlatımı, uzun plan görüntüleri ve konusal içeriği Bazin'in sinemasal gerçekçilik modelleriyle ilişkilendirilebilir.

1930'ların İngiliz belgesel film hareketinden etkilenerek, İkinci Dünya Savaşı sırasında İngiltere'de toplumsal gerçekçi bir sinema ortaya çıktı. *In Which We Serve*, (Noël Coward/ David Lean, 1942) gibi filmlerde, belgesel filmden alınan mekân çekimi ile ilgili ve diğer teknikleri, üniter bir ulusal topluluğu tasvir eden bir anlatıyla beraber kullanır. İngiliz savaş zamanı sinemasal gerçekçiliği Hollywood'un belgesel biçimlerinden, belgesele özgü teknikleri kullanması açısından ayrılır. Ancak Avrupa naturalizmi ve gerçekçiliğinden, fenomenolojiden ya da Avrupa Marksizm'inden etkilenmeyişiyle Kıta Avrupa sinemasal gerçekçiliğinden de ayrılır. Bunlara ek olarak, İngiliz savaş döneminde ortaya çıkan gerçekçilik, aynı yıllarda Avrupa'nın diğer yerlerinde ortaya çıkan daha eleştirel İngiliz sinemasının sahip olduğu normatif eğilimler yönüyle ayrışmaktadır, *Dokuz Adam* (Nine Men, Harry Watt, 1943), *Yıldızlara Giden Yol* (The Way to the Stars, Anthony Asquith, 1945) ve *Fransa'ya Giden Usta* (The Foreman Went to France, Charles Frend, 1942) gibi filmler ulusal kimliğe yönelik kavrayışları, uzlaşmaya açık yönleriyle kimliği sorunsallaştırmaktan ziyade, belirleyici oranda resmi olarak yaptırıma uğramış oldukları açıkça iddia edilebilecek şekilde işlev görmektedirler, kıta Avrupa'sına göre iktidara daha bağımlıdırlar.

Avrupa gerçekçiliğinin İkinci Dünya Savaşı döneminde İngiliz sinemasına etkisi, Kıta Avrupa`film kültürü geleneklerine aşina olan yönetmelerin çalışmalarında görülebilir. 1920'lerde Fransız avangard akımı içerisinde filmler yapan ve Fransız natüralizminden, sinemasal izlenimcilikten ve sürrealizminden etkilenen Alberto Cavalcanti bu etkileri *Günün Güzel Geçti Mi?* (Went The Day Well?, 1943) filminde ve *Gecenin Ölümsüzleri* (Dead of Night, Cavalcanti, Dearden, Chrichton, Hamer, 1945) filmindeki 'The Ventriloquist's Dummy' sekansında uygulamıştır.[14]

---

(14) Aitken, Ian, Alberto Cavalcanti: Realizm, Sürrealizm ve Ulusal Sinemalar (Londra: Flicks Books, 2000).

Benzer şekilde, Cavalcanti gibi Fransız şiirsel gerçekçiliğine ve Carné'nin filmlerine aşina olan Robert Hamer'ın bu esinlenmeleri *Pembe Sicim* (Pink String), *Balmumu* (Sealing Wax, 1945) ve *Yalnız Pazarları Yağar Yağmur* (It Only Rains On Sunday, 1945) filmlerinde ortaya çıkmıştır. Bu filmler İngiliz savaş zamanı sinemasında hâkim olan normatif ve gerçekçi katı ortodoksisinden kesin olarak ayrışır ve bu ortodoksinin de altını oyar.

Avrupa etkileri Powell ve Pressburger'in filmlerinde de görülebilir. Yönetmenlerin *Bir Canterbury Masalı* (A Canterbury Tale, 1944) ve *Nereye Gittiğimi Biliyorum* (I Know Where I'm Going, 1945) adlı filmleri hayali mekan algısını gerçekçi gözleme verdiği önemle birleştirir. Carol Reed'in filmleri de Fransız şiirsel gerçekçiliğinin ve Alman dışavurumculuğunun yanı sıra İngiliz edebiyatı ve gerçekçi tiyatro geleneklerinden de etkilenmiştir. Örneğin Reed'in *Garip Biri* (Odd Man Out, 1947), *Günahkar Put* (The Fallen Idol, 1948), *Üçüncü Adam* (The Third Man, 1949), *Ada Serserisi* (An Outcast of the Islands, 1951) ve *Arada Kalan Adam* (The Man Between, 1953) adlı filmleri belgesel naturalizmini dışavurumcu, film-noir (kara film) tarzı fotoğrafçılığı ve zaman zaman da sübjektif kamera kullanımı ile bir araya getirir. Bu filmlerden birçoğu Graham Grene'nin romanlarına ya da senaryolarına dayanıyordu ve ayrıca Grene'nin İngiliz toplumsal gerçekçi sinemasının geliştirilmesi gerektiğine dair duyduğu inançtan etkileniyordu.[15]

Ken Loach 1960'lar boyunca toplumsal gerçekçi yaklaşıma sadık kalan en etkili İngiliz yönetmenlerden biriydi. Loach'un *Cathy Eve Gel* (Cathy Come Home, 1966) adlı filmi sınıfsal eşitsizlikleri ve mevcut iskan ve çocuk sağlığı ile ilgili sosyal politikaları eleştirmek amacıyla geniş mekân çekimlerden ve profesyonel olmayan oyunculardan yararlanmıştır. Loach'un

(15) Greene 1930'ların belgesel film hareketiyle yakından ilgilidir ve 1940'lar ve 1950'ler boyunca süren gerçekçi bir ulusal sinemanın gelişimiyle ilgili toplumsal tartışmaların içinde yer almıştır.

daha sonra çektiği *Umut Günleri* (Days of Hope, 1976) adlı filmi Birinci Dünya Savaşı'nın başları ile 1926'da gerçekleşen Genel Grev arasındaki dönemde İngiltere'deki sınıf mücadelesi meselelerine işaret etmiştir ve tarihin geniş çapta ve kapsamlı olarak yeniden canlandırılmasından yararlanmıştır. Mekânın ve çevrenin natüralizmine yönelik benzer bir duruş Loach'un ayrıca *Looks and Smiles* (1981), *Anavatan* (Fatherland, 1986) ve diğer filmlerinde de bulunur.

Ancak *Umut Günleri* gibi bir film Avrupa natüralizminin insanlık halleriyle ile ilgili kaderci bakış açısını tasvip ediyor olamaz, çünkü film, aktif mücadeleyle ve davaya olan bağlılıkla ilgili ihtiyacı vurgulayan Loach'un kendi siyasi görüşünden güçlü bir şekilde etkilenmiştir. Loach'un siyasi görüşü *Umut Günleri* gibi filmlerine bir derece didaktik kuralcılığı ve ideolojik tek boyutluluğu eklemesine neden olmuştur ve bu durum da *Umut Günleri* filminin, Bazin ve Kracauer'in gerekli gördüğü ve *Lacombe Lucien* (1974) gibi çağdaş Fransız filmlerinin sergilediği çelişkili konusal karmaşıklıktan yoksun olduğu anlamına gelmektedir. Ancak, *Umut Günleri* gibi siyasi konulara doğrudan değinen filmler ile sosyal olanaklardan yoksun olma ve sömürü konularına dikkat çeken ve neticede bariz bir şekilde daha az didaktik olan *Zavallı İnek* (Poor Cow, 1967) ve *Kerkenez* (Kes, 1969) gibi filmler arasında bir ayrım yapılması gerekir. Epik tutkularına ve Marksist modelllere dayanıyor olmasına rağmen, *Zavallı İnek* filminin natüralizme ve siyasal didaktizme olan bağımlılığı, aynı zamanda filmin Lukács'ın eleştirel gerçekçiliğine bir örnek olarak görülemeyeceği anlamına da gelmektedir.

Loach'un yanı sıra, Mike Leigh de 1970 ve 1980'lerde gerçekçi bir damar yakaladı. *Kasvetli Anlar* (Bleak Moments, 1971), *Abigail'in Partisi* (Abigail's Party, 1977) ve *Büyükler* (Grown-Ups, 1980) gibi filmlerinde Leigh, şehirli, alt ve alt-orta sınıfın endişelerini ve hüsranlarını inceledi. Loach'un filmleri gibi Leigh'in filmleri de, Lukácsçı bir gerçeklikten daha ziyade natüralisttir.

Ancak, Loach'un aksine Leigh, siyasi sorunlara doğrudan bir şekilde nadiren değinir. Pialat gibi Leigh de, Kracauer'in sinemasal gerçekçilik kavramları ile ilişkilendirilebilecek bir diğer yönetmendir. Leigh'in filmleri, filmlerin ironik ikiliklerini ve birbirinden tamamen farklı nitelikteki izlenimci natüralizmini sonun kadar korurken anlatım yapıları genelde doğrusal değildir ya da episodiktir ve genelde toplumsal ve siyasal bağlamın şematik bir görünümünden daha fazlasını sunar. Akıcı anlatım yapısı, episod ve tablo formatı kullanması ve toplumsal şartları özellikle belirli bireylerin iletişimlerine odaklanması üzerinden açıklığa kavuşturmasıyla bilhassa *Naked*'da (Çıplak) göze çarpan tüm nitelikler Pialat'nın *Dedektif Mangin* ve *Loulou* filmleriyle kıyaslanabilir.

Loach gibi Bill Douglas da gerçekçiliği toplumsal ve siyasal bir bağlamda kullanmaya kendini adamıştır. Daha önce çektiği *Çocukluğum* (My Childhood, 1972), *My Ain Folk* (1974) ve *My Way Home* (1979) filmlerinden oluşan belgesel üçlemesi, Fransız ve İskandinav natüralizminin kötümser örnekleri gibi savunmasız olanı yok eden zulmedici bir ortamı tasvir etmesi yönüyle inatçı bir şekilde kasvetlidir. Aynı durum Douglas'ın Tolpuddle Şehitleri'nin zor durumlarını anlattığı kurmaca bir epik olan *Yoldaşlar* (Comrades, 1986) filmi için de geçerlidir. Ölçüşünün arttırılmasına rağmen, *Yoldaşlar* filmi üçlemedeki çevresel arka planda belirgin olan natüralist kaygılarla beraber sömürülmüş ve gaddarca davranılmış bireylerle ilgili konusal kaygılarını da sürdürür. İnat ettiği naturalizmiyle Brechtyen yabancılaştırma yöntemlerini ve 'büyülü gerçekçilik' öğelerini bir araya getiren bir film olan *Yoldaşlar*, savaş sonrası İngiliz gerçekçiliğinin en önemli çalışmalarındandır.

Douglas 1991'de başka bir film daha yapamadan hayata gözlerini yummuş olsa da, Loach ve Leigh günümüze kadar gerçekçi tarzda filmler yapmaya devam etmişlerdir. Tıpkı *Uzak Sesler, Durgun Yaşamlar* (Distant Voices, Still Lives, 1988) filmi ile art-house resimciliğini işçi sınıfının ve Liverpool toplumu-

nun natüralist bir tasviri ile buluşturan Terence Davies gibi. Ancak, bu yönetmenler bir çok açıdan 1980 ve 1990'larda İngiliz filmlerini karakterize eden yaygın eğilime karşı durmuşlardır. Gerçekçilik, İngiliz sinemasında 1980'lere kadar egemen bir gelenek olmuşsa da, sonrasında gerçekçilikten ziyade modernizme ve gerçekçilik karşıtlığına daha eğilimli bir sinemasal çerçevede çalışmayı tercih eden Peter Greenaway, Sally Potter ve Derek Jarman gibi yönetmenlerin ortaya çıkmasıyla bu durum değişmiştir.

Gerçekçilik hem genç hem de yeni Alman sinemasının önemli bir yönü olsa da, alışkanlıkları gereği Straub, Fassbinder, Kluge ve diğerlerinin siyasal modernizmi ile karıştırılıyordu. Ancak yeni Alman sinemasında ortaya çıkan tamamen gerçekçi nitelikli film türlerinden biri *Arbeiterfilme** serisiydi. Daha önce bahsedildiği üzere, 1970'ler boyunca, Batı Almanya'daki eleştirel ve toplumsal odaklı ulusal sinema kültürünün desteklenmesi ve geliştirilmesi için televizyon önemli bir rol oynamıştır. Bu kamu hizmeti kültürünün en köklü olduğu ve Arbeiterfilme serisinin ortaya çıkışından sorumlu olan televizyon kanalı *Westdeutscher Rundfunk Cologne*'du (WDR). WDR'nin Berlin Film ve Televizyon Akademisi ile yakın bağları vardı ve WDR içindeki personel değişikliği ile birlikte kanalın *Arbeiterfilme* serisini çekmesi için entelektüel ve kurumsal araçları sağlayan da bu durumdu.[16]

İlk *Arbeiterfilme*, WDR'nin görevi genelde eğitici programlar yapmak olan ve azınlıkları inceleyen Üçüncü Kanal'ında gösterilmişti. Bunun bir sonucu da *Einsamkelt aus Metropolis* (Christian Ziewer), *Bayan B. Neden Mutlu?* (Warum ist Frau B. glücklich?, Erika Runge), *Adım Erwin ve 17 Yaşındayım* (Ich heisse Erwin und bin 17 Jahre, 1970) ve *Kızıl Bayraklar Daha Rahat Görülebilir* (Rote Fahnen sieht man besser, Theo Gallehr

(*) Arbeiterfilme: İşçi Filmleri (ç.n.)
(16) Collins, Richard ve Porter, Vincent, WDR ve Arbeiterfilm: Fassbinder, Ziewer ve Diğerleri (Londra: BFI, 1981), s. 30.

ve Rolf Schüber, 1971) gibi *Arbeiterfilme* serisinin ilk filmlerinin bariz bir şekilde belgesel, eğitsel ve didaktik önyargıları sergilemesiydi. Örneğin, *Kızıl Bayraklar Daha Rahat Görülebilir* adlı film bir üretim tesisindeki endüstriyel bir tartışmanın gidişatını izler ve bu tartışmanın değişik aşamalarıyla ilgili detaylı bilgi verir. Ancak *Arbeiterfilme* serisi 1971'de Üçüncü Kanal'dan anaakıma daha fazla dahil olan Birinci Kanal'a geçirilince *Sevgili Annem, Ben İyiyim* (Liebe Mutter, mir geht es gut, Ziewer, 1971), *Beyaz Yakalı İşçi* (Der Angestellte, Helma Sanders, 1971), *Bir Gün Sekiz Saat Değildir* (Acht Stunden sind kein Tag, Rainer Werner Fassbinder, 1972), *Eylül'de Kardelen Çiçeği* (Schneeglöcken blühn im September, Ziewer, 1974), *Şirin'in Düğünü* (Shirin's Hochzeit, Helma Sanders, 1975) ve son *Arbeiterfilme* olan Uzun Yürüyüş (Der aufrechte Gang, Ziewere, 1976) filmlerinde belgeselden kurguya geçiş daha belirgin bir hale gelmiştir.

Arbeiterfilme serisi Bazin ve Kracauer'in sinemasal gerçekçilik modelinden ziyade Lukács'ın modeliyle ilişkilendirilir, Ziewer, Runge ve diğerlerinin filmlerindeki natüralist betimlemenin kapsamı, Lukács'ın hikâye tabanlı ve daha kısa ve öz bir şekilde düzenlenmiş olan yoğunlaştırılmış bütünselliğinden ayrılır. *Kızıl Bayraklar Daha Rahat Görülebilir* ve *Uzun Yürüyüş* gibi *Arbeiterfilme* filmleri anlatılarını işçi sınıfından topluluklar üzerine kurar ve profesyonel olmayan aktörlerle çalışarak geniş mekân çekimini kullanır. Bu filmlerde temel amaç her zaman kişisel olanı doğrudan politik olanla bağlamaktır ancak bu filmler aynı zamanda işçi sınıfından öznelerin ve katılımcıların kültürel tuzakları ve yaşam biçimleri hakkında önemli oranda bilgi de verir. Bu natüralist yönelim, nispeten yavaş bir tempoda, çok az dramatik aksiyon içeren ve bazen sıkıcı olabilen bol diyaloga dayalı filmlerin yapılmasıyla sonuçlanmıştır. 1971 ve 1976 yılları arasında yapılmış olan *Arbeiterfilme* serisinin tamamı mavi yakalı, beyaz ve genelde Batı-Alman işçi sınıfından ağırlıklı olarak erkeklerin günlük sancılarına odaklanmaz. Örneğin, *Şirin'in Düğünü* Türk azınlığa karşı uygulanan ırkçı hoşgörüsüzlüğün et-

kilerini inceler ve aynı zamanda diğer Arbeiterfilme serisinin birçoğunda olmayan trajik bir boyutu da içerir.

Fassbinder de *Arbeiterfilm* serisine beş bölümlük ve 470 dakika uzunluğunda epik *Bir Gün Sekiz Saat Değildir* (1972) filmiyle katkıda bulunmuştur. Burada Fassbinder, 'aile serisi' filmleri gibi mevcut ticari televizyon türüne radikal bir boyut getirmeye çalışmıştır. Fassbinder'in aile serisi türünü benimsemesi, yönetmenin *Bir Gün Sekiz Saat Değildir* filminin ulaşabildiği kadar büyük bir kitleye ulaşması arzusundan kaynaklanmıştır. Ancak, filmin, 'seyircinin karakterler ve oyunun aksiyonuyla olan ilişkisinde çözümlenemememiş bir huzursuzluk yaratan' Brechtyen yabancılaştırma yöntemlerine dayanması, böyle bir amacın hedefine ulaşmasını engellemiş olabilir.[17]

Ücretler ve Aşk (Wages and Love, Ingo Kratisch and Marianne Lüdcke, 1973) gibi Arbeiterfilme filmlerinin genelde yüksek izlenme oranları elde etmesine ve olumlu eleştiriler almasına rağmen, yönetmenlerin açıkça sol bir politik konum benimsemeleri Batı Almanya'daki tutucular tarafından eleştirilmiştir. Bu eleştiri 1970'lerin ortalarında, North-Rhine Westphalia'daki siyasi denge sağa kayınca daha önemli bir hale gelmiştir. Bunun ardından, *Arbeiterfilme* serisi yeri geldiğinde belgesel drama biçimini 'seyircinin siyasi olarak manipüle etmek' için gücünün kullandığı gerekçesiyle giderek daha fazla saldırıya maruz kalmıştır.[18] Bu baskılar sonunda *Arbeiterfilme* ağır bir darbe almış ve 1976'da Ziewer'in *Uzun Yürüyüş* filmi ile son bulmuştur.

Durum *Arbeiterfilme* kapsamında Fassbinder'in benimsediği aile serisi türü için de aynı olunca, Batı Almanya sinemasında bir sonraki gerçekçi büyük proje de *Memleket Filmi* (*Heimatfilme*) adı verilen popüler sinemanın bir türünden doğdu. Edgar Reitz'in *Heimat* (1984) adlı filmi Avrupa sinemasal gerçekçiliğinin şimdiye kadar yapılmış en iddialı projelerindendir. On altı

(17) A.g.e., s. 53.
(18) A.g.e., s. 162.

saatlik uzunluğu ile *Heimat*, Alman tarihinin 1919'dan 1980'lerin başına kadar altmış yılından fazlasını kapsar. Ancak bu iddialı zaman dilimine karşın, *Heimat* kasten sınırlı bir perspektif kullanır ve üç ailenin birbiriyle ilişkili geçmişine odaklanır. Böyle sınırları belirlenmiş bir perspektif filmi, Reitz'in kamerayı Schabbach'ın küçük bir (kurmaca) köyünde, Rhineland'ın güneyinde kırsal bir bölge olan Hunsrüch taşrasına çevirmesiyle etkisini daha da artırmıştır.[19]

Heimat kavramı Almaca'dan başka dillere kolayca çevrilmez. Bir noktada, *Heimat* kaybedilmiş ütopik bir geçmişin mitini ya da bireyin yenilenmiş bir kimlik ve aidiyet hissini deneyimlediği bir ideal anayurdu temsil eder. *Heimat*'ın bu yanının kökenleri Alman romantizmine ve Aryan halkının ortaçağ mitlerine dayanır ve her ikisi de birey ile kökeni arasındaki organik bağlantıyı vurgular. Ernst Bloch da 'Dünyada herkesin çocukluğuna ışık saçan ve hiç kimsenin henüz gitmediği bir şey doğar: anayurt' diyerek *Heimat*'ın yabancılaşmanın ütopik antitezi olduğunu iddia ettiğinde, kavramı neredeyse metafizik ögelerle tanımlamıştır.[20] O halde *Heimat*, bireyin kendi gerçek kökenine ve kimliğine organik olarak bağlı hissettiğinde ortaya çıkan yakınlık hissini ifade eder. Oysa ki Bloch'un da belirttiği gibi böyle bir yakınlık imkânsızdır çünkü *Heimat* 'kimsenin henüz gitmeği' ya da bundan dolayı asla gidemeyeceği bir yerdir.

Alman romantizmindeki kökenlerinin yanı sıra, *Heimat* düşüncesi daha yakın tarihsel köklere de sahiptir. 1890'ların *Heimat* hareketi halen kırsal bir toplum olarak kalan bölgelerde şehirleşmeye ve kapitalizmin hızlı genişlemesine karşı doğmuştur ve temellerini kırsal, geleneksel ve feodal değerlere dayanan Alman milli kimlik kavramından almıştır. 1930 ve 1940'lar boyunca, on dokuzuncu yüzyıl *Heimat* hareketinin değerleri aynı

(19) Kaes, Anton, Hitler'den *Heimat*'a: Tarihin Sinema Olarak Geri Dönüşü (Cambridge, MA ve Londra: Harvard Üniversitesi Yayınları, 1992), s. 164.
(20) A.g.e., s. 165.

zamanda, Nasyonal Sosyalizmin yabancı düşmanı 'kan ve toprak' ideolojisine doğru asimile olmuş ve 1950'lerde *Heimat* ruhu ticari *Heimatfilme* türü içinde tekrar ortaya çıkmıştır.

Heimat düşüncesi, Nasyonal Sosyalizm ve savaş sonrası dönemde *Heimatfilme*'nin şüpheli ideolojisi arasındaki bu tarihsel bağlantılar, Batı Almanya solunda aktif olan entelektüellerin çoğunluğunun 1950 ve 1970 arasında *Heimat*'ı tabiatı gereği gerici bir kavram olarak görmelerine yol açtı. Ancak, yeni bir merak olarak *Heimat*'ın ilerici potansiyelinin kendini hissettirmeye başlamasıyla 1970'ler boyunca bu durum değişmeye başladı. *Heimat*'a olan bu yeni merak, kısmen kırsala ve halk geleneğine verdiği önemle yeni tarih hareketinin etkisine karşı bir reaksiyondu. Yine de 1970 ve 1980'lerde Batı Almanya'daki ilerici siyasi güçlerin yeniden ortaya çıkmasına karşı bir cevap olarak da doğmuştu.

Batı Almanya'da 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında ortaya çıkan radikal siyasi düzen, bir derece Amerika karşıtlığıyla nükleer karşıtlığının, çevreciliğin ve gerici bölgesel hareketlerin yükselişe geçmesiyle nitelendi. Bu son gruplaşmada, bölgesel ve yereller tarafından, tüketim odaklı kapitalizmin materyalist değerleri tarafından git gide daha çok domine ediliyor gibi algılanan milli kültürün üstünde değerler yüceltiliyordu. Bölgeciliğe olan bu yeni meraka ve Federal Cumhuriyet'in giderek materyalist hale geldiğine inanılan kültüre bir tepki olarak, entelektüeller *Heimat* düşüncesine geri döndü. Edgar Reitz'ın *Heimat* filmi bu yüzden, hem yerel hem de bölgesel yaşantının içine yerelliği ve sahiciliği yerleştirdiği hem de tüketici kitle kültürünün yaşayışı tarafından empoze dilen tehditlere karşı direndiği için bu yaygın çabanın bir parçası olarak görülebilir.[21]

Heimat, geniş kapsamlı tarihsel olaylardan ziyade kişiler arası yakın ilişkilere odaklanır ve bu açıdan *Alltageschichte* düşüncesi

(21) Hansen, Miriam, *'Dossier on Heimat'*, Ginsberg, Terri and Thompson, Moana Kirsten (içinde), Alman Sinemasından Perspektifler (New York: G. K. Hall & Co., 1996), s. 107

ile ya da 'gündelik olanın tarihselliği' ile ilişkilendirilebilir.[22] *Heimat* aynı zamanda Hunsrüch bölgesinde Reitz tarafından yürütülen geniş çaplı araştırmaya dayanır. Bu araştırma sırasında, Hunsrüch'ta doğmuş ve büyümüş olan Reitz, bölgede yaşayan köylülerle röportajlar yapmış ve onların hikâyelerinin birçoğunu filmin son haline dâhil etmiştir. Bölgeye özgü ufak detayların bu şekilde kullanılmış olması, *Heimat*'ın deneysel olarak yoğun ve birbiri içerisine geçmiş hikayesi üzerinde bir dereceye kadar ikna edici bir yerellik/sahicilik yaratmış ve aynı zamanda filmin geniş bir çerçeveyi ele almasını sağlamıştır.

Heimat'ın anlatısı dört kuşak boyunca üç ailenin yaşantılarına odaklanan ve serbest bir biçimde düzenlenmiş mini anlatılardan oluşur. Bu kolaj benzeri yaklaşımın bir sonucu, *Heimat*'ın 1919 ve 1980 yılları arasında Batı Almanya toplumunun tarihsel gelişimini ele alırken belirgin analiz biçimlerini temel almak yerine izlenimci ve sonuçsuz bir yapıyı kullanmasıdır. Fassbinder, Syberberg ve Helga Sanders-Brahms gibi yönetmenlerin yaptığı gibi, Reitz de *Heimat* anlatısındaki Batı Almanya hakkında kapsayıcı ve açıklayıcı bir hikaye sunmaya çalışmaz, daha ziyade tarihi birçok farklı perspektiften, özellikle 'mükemmel olmasa da onurlu bir yaşam süren sıradan insanların' bakış açısından gösterir.[23]

Yine de, belirsiz ve çok sesli yapısına rağmen *Heimat*, yakın ve güncel Alman tarihindeki olaylara ilişkin bir duruş sergiler. 1970 ve 1980'lerde Almanya'nın siyasal olarak yeniden rekabet düzeyine gelmesiyle uyumlu olarak genç ve yeni Alman sineması içerisindeki diğer sinemacılar gibi, Reitz *Heimat*'ta modern Batı Almanya kültürünün uluslararası kapitalizmi ve tüketiciliği ne ölçüde benimsediğini daha organik ve bölgesel değerleri ne ölçüde reddettiğini eleştirir. Reitz aynı zamanda bu değerlerin yok edilmesiyle, *Heimat* düşüncesinin artık gerçekleştirile-

(22) Kaes, a.g.e., s. 172.
(23) Karsten Witte, 'Dossier on *Heimat*', Ginsberg and Thompson, a.g.e., s. 111.

meyecek bir mit haline geldiği bir aşamaya vardığına inanır. Filminin sonunda Reitz, köy yaşantısının eski yapılarının daha ilkel ve daha gösterişli bir şehir kültürünün ve uluslararası kültürün baskısı altında yıkıldığını gösterir.

Heimat'ın ticaret odaklı modernlik tarafından geleneksel olan ile gündelik olanın aşama aşama yıkılıyor oluşunun detaylı okuması filmde benimsenen mikroskobik bakış açını tamamlar. Reitz'ın belgelediği ufak çaplı ve yavaş yavaş olan değişiklikler köyün kültüründe doğrudan bir etkiye sahiptir ve böylelikle *Heimat*'ın her an tehdit altında olan sıradan dünyasının mini anlatılarında kolayca resmedilebilir. Ancak, aile yaşantısının bu hassas dokusuna yapılan vurgu *Heimat*'ın daha büyük çaplı tarihsel olaylara kaçınılmaz olarak daha az dikkat gösterdiği anlamına gelir ve filmin bu yanının *Heimat*'ın yakın dönem Almanya tarihindeki problemli ve daha karanlık yanlardan kaçınan, revizyonist ve gerici bir metin olduğu eleştirilerine yol açar.[24]

Yine de *Heimat*, özellikle bazı Amerikalı eleştirmenlerin temennilerinin aksine Nazi karşıtı bir proje olarak değil, kapitalist modernitenin ortaya çıkardığı tehlikelerle ilgili bir açıklama olarak doğmuştur. Bunun yanı sıra, Syberberg'in *Hitler: Almanya'dan Bir Film* (Hitler: Ein Film aus Deutschland, 1977) adlı filmindeki Hitler'in temsiline olan yaklaşımına benzer şekilde, Reitz da örneğin Yahudi Soykırımı gibi korkunç bir olayın filmde hiçbir şekilde anlamlı bir biçimde sunulamayacağına inanıyordu. Reitz aksine, böyle bir mevzunun anlatısallaştırılmasının, gerçek dehşeti olaydan ayrıksılaştırarak ve böylelikle olayı seyircinin katarsis objesi haline getirerek meseleyi hem kontrol altında tuttuğunu hem de nötrleştirdiğini söylüyordu.[25] *Heimat* da bir Amerikan filmi olan *Holocaust*'un 1979'da Batı Almanya'daki gösteriminin yaratmış olduğu etkiye bir tepki olarak ya-

(24) Koch, Gertrud, 'Dossier on *Heimat*', in Ginsberg and Thompson, a.g.e., s. 116.
(25) Kaes, a.g.e., s. 184.

pılmıştı. Reitz *Holocaust* filminin toplama kamplarındaki dehşeti yalnızca 'duygusal bir aile hikâyesinin' arka planı olarak kullandığına ve Amerikan sinemasının da 'ticari anlayışın uluslararası estetiğinin' 'göz kamaştırıcı bir örneği' olduğuna inanıyordu.[26] *Heimat*'ın, toplama kamplarının keşfiyle yeni bir dönem açan ve duygu yüklü bir konunun temsilinden kaçınması bir dereceye kadar bu sebeptendir. Kısmen bundan dolayı *Heimat* toplama kamplarının keşfi gibi son derece mühim ve duygu dolu bir konunun temsilinden kaçınmıştır.

Bununla birlikte, Reitz'ın *Holocaust* filmine karşı itirazları, filmin yakın Alman tarihi üzerine yabancı (yani Amerikan) bir yorum dayatmaya çalıştığına dair kaygısına dayanıyordu ve birçok açıdan *Heimat* Reitz'ın Almanya'nın 'çalınmış' tarihini geri kazanma ve onu Almanlara iade etme çabası olarak görülebilir.[27] *Heimat* Batı Almanya toplumunun kendi yakın tarihini inkar etmeye çalıştığı ve Alman sanatçı ve entelektüellerin bu tarihi tekrar ele geçirmeye çalıştığı otuz yılı takiben yapılmıştır. Syberberg'in *Hitler: Almanya'dan Bir Film* adlı filminin isminde üstü kapalı bir şekilde yankılanan aktör rolündeki Alman entelektüelleri iddiasına ve *Holocaust* filminin tarihi kendine mal etme çabasına doğrudan göndermede bulunarak, Reitz'ın *Holocaust* filminin sadece bir örneği olduğuna inandığı kültürel emperyalizmin ve tarihin istimlak edilişinin tüm biçimlerine bir göndermede bulunmak amacıyla *Heimat*'ın başlığı '*Made in Germany*' olmuştur.

Alltageschicte'nin üzerinde durmasıyla *Heimat*'ın doğrudan Kracauer'in sinemasal gerçekçilik teorisiyle ilişkilidir ve Kracauer'in öne sürdüğü 'yaşamın sıradan uğraşlarını gösteren kederler ve memnuniyetler, kavgalar ve bayramlar, istekler ve arayışlar'ın 'yaşamın temeli' olduğu kavramı Reitz'in filminin konusal kaygılarıyla benzerlik taşır.[28] Kracauer'in öne sürdüğü gibi, *Heimat*

(26) A.g.e.
(27) A.g.e.
(28) A.g.e., s. 171.

da 'gündelik yaşamın dokusunu' karakterlerinin yaşlandıkları, evlendikleri, boşandıkları, kavga ettikleri, acı çektikleri, eğlendikleri ve öldükleri anların izini sürerek yansıtır. Reitz ayrıca bu gibi sayısız gündelik hayat hikâyesiyle yakın ilişki kurulması sayesinde, Alman tarihinin daha geniş bir resminin er ya da geç baştan sona ortaya çıkacağına ve bu yeni Alman tarihi imgesinin resmi onaydan geçmiş tarih yazımı ve kültürel üretim biçimleri çerçevesinde ortaya konmuş olanlardan daha az otoriter olacağına inanır.[29]

Heimat filminde kullanılan kurgu ve fotoğraf yöntemleri de Reitz'ın *Heimat*'ın aşamalı olarak çöküşü savını tamamlar. *Heimat*'ın büyük bir kısmı, ana fikrini belgesel güvenilirliğiyle sunan siyah ve beyaz görüntülerin kullanılması sayesinde gerçekçi bir tarzda çekilmiştir. Filmin başında, kamera hareketleri ve kurgu genelde yavaş tempolu ve düşünmeye dayalı iken uzun çekimler ve hareketli kamera çekimleri daha çok göze çarpar. Bu şiirsel belgesel gerçekçiliğin yanı sıra, Reitz aynı zamanda görüntülerini şiirleştirmek ve onları daha büyük bir sembolizm hissiyle doldurmak için, *Heimat*'ta daha biçimsel teknikler kullanır. Bu gibi sahnelerde kamera genelde, sonradan eklenmiş gibi duran ama son derece gizemli bir anlam kazanan nesneler üzerinde oyalanır. Reitz'in nesnelerin şiirselleştirilmiş önemi üzerinde durması Kracauer'in fiziksel dünyanın 'kefaretini ödeyen' bir sinema arzusunu akla getirir ve Reitz'ın *Heimat* filminde 'bir toplumda tüketilen ve atılan şeylerin savunmayı' arzulaması Kracauer ile daha ileri düzeyde karşılaştırılmasına izin verir.[30]

Heimat'ta renk genelde Reitz'ın köyün geleneksel yaşantısını şiirleştirme isteğiyle örtüşecek şekilde kullanılmıştır. Renk yalnızca kısa sekanslarda, bazı hareketleri ve nesneleri daha genel bir anlama bürümek için kullanılmıştır. Ancak özel ışık efektleri gibi renk uygulamalarının, karmaşık çoklu anlatı yapılarının ve

(29) A.g.e., s. 172.
(30) A.g.e.

fazla yakın planların kullanılmasıyla da *Heimat*'ı yansıtıcı bir film yapar. Dolayısıyla gerçekçiliğinin yanı sıra *Heimat*, esas görevi filmin becerisini ve biçimsel inşasını ortaya çıkarmak olan bir grup biçimsel yöntem de kullanır. Örneğin film ilerlerken ve köyün geleneksel yaşantısı giderek daha modern ve işlevsel bir kültürün gaspına boyun eğerken *Heimat*'ta hâkim olan gerçekçi biçim de bozulur. Filmin açılış bölümlerindeki düşünmeye dayalı ve şiirsel nitelikler giderek *Heimat*'ın yıkılışının da sinyallerini veren, daha çiğ, yıpratıcı ve ahenksiz bir sinema biçimiyle yer değiştirir. Bu iki karşıt sinemasal biçim yalnızca *Heimat*'ın varoluşunu ve kayboluşunu sembolize etmez, aynı zamanda film yapım sürecinin işlev ve rolünün ön plana çıkması için de kullanılır.

Sovyetler Birliği'nin hemen savaş sonrasında, sosyalist gerçekçiliğin resmi politikası sinemanın yenilenmiş enerjisine uygulanmış, İtalyan yeni-gerçekçiliği gibi Batı Avrupa akımlarının daha az etki yaratması garantiye alınmıştır. Bu dönemin filmlerinin resmi sınırlar içerisinde kaldıklarından emin olmak için filmler son derece kontrol altında tutulmuş ve sansürlenmişlerdir. Bu dönemin en önemli kayıplarından biri Eisenstein'ın *Ivan Grozny: Part Two* (Korkunç İvan: İkinci Bölüm, 1946) ve '*Üçüncü Bölüm*' adlı filmleridir. *İkinci Bölüm* adlı film otoriteler tarafından bütünüyle yasaklanmış ve 1958'e kadar Sovyetler Birliği'nde gösterilmemişken '*Üçüncü Bölüm*' adlı film yok edilmiştir.[31] Stalin'in 1953'teki ölümü ve sonrasında Nikita Hruşov'un yükselişi, 1953-1958 yılları arasında film endüstrisinin resmi sansür ve kontrolden kurtulduğu 'buzların çözülmesi' dönemine yol açmıştır. Sonuç olarak Grigori Çukray'ın *Kırk Birinci* (Sorok prevyi, 19569 ve Mikhail Kalatozov'un *Turnalar Uçarken* (Letyat zhuravli, 1957) adlı filmlerini de dahil edebileceğimiz filmler hala toplumsal gerçekçi bir biçimin normatif çerçevesi

(31) Barna, Yon, Eisenstein (Londra: Secker & Warburg, 1973), s. 265.

kapsamında çekilse de, aynı zamanda Stalin döneminde yapılan filmlerden daha eleştirel ve yenilikçi olabilmişlerdir ve özellikle Kalatazov'un filminin 'yeni bir çağın sembolü ve ifadesi' olduğu söylenmiştir.[32]

1953'ten 1965-1966'ya kadar olan dönem hem Sovyetler Birliği'nde hem de Sovyet film endüstrisinde nispeten en özgürleştirici dönemlerden biri olmuştur ve bu dönemde ortaya çıkan en önemli yönetmenlerden biri Andrey Tarkovski'dir. Tarkovski'nin *Ivan'ın Çocukluğu* (Ivanovo detstvo, 1962) adlı filmi Bergman'dan ve diğer Avrupalı yönetmenlerden etkilenirken *Andrei Rublev* (1965) adlı filmi hem Avrupa sanat sinemasından hem de yöresel Rus halk geleneklerinden etkilenmiştir. Hruşov'un yerine 1964'te parti lideri olarak Leonid Brejnev'in geçmesiyle her ikisinin de resmi politikaya çok fazla eleştirel durduğu kabul edilen Andrey Konchalovsky'nin *Asya'nın Mutluluğu* (Asya's Happiness, 1966) ve Alexander Askoldov'un *Komiser* (Commissar, 1966) adlı filmleri ile birlikte *Andrey Rublev* filmi de hemen yasaklanınca, Tarkovsky için maalesef yeni bir tutuculuk dönemi başlamıştır. *Andrey Rublev* 1972 gibi geç bir tarihe kadar Sovyetler Birliği'nde kısıtlı bir dağıtıma bile erişememiştir.[33] Brejnev rejimi gücünü daha da sağlamlaştırınca bu gibi filmler giderek daha da azalmış ve *Kadınların Kuralı* (Babye tsartvo, Alexei Saltykov, 1967) adlı ve Sovyet roket teknolojisinin gelişimiyle ilgili bir *Ateşin Evcilleştirilmesi* (Okroshcheniye ognia, Danil Khrabrovitsky, 1971) adlı filmler gibi 'pedagojik gerçekçi' filmlerle daha normatif olan bir sosyalist gerçekçilik kendisini egemen ortodoksi olarak yeniden inşa etmiştir.[34]

Bununla birlikte, 1964'ten 1968 yılına kadar Sovyet film endüstrisindeki göreli serbestleştirme dönemlerinden birisi olarak

(32) Vronskaya, Jeanne, Genç Sovyet Sinemacıları (Londra: George Allen ve Unwin, 1972), s. 18.
(33) Liehm, Mira ve Liehm Antonin, J., En Mühim Sanat: 1945 Sonrası Doğu Avrupa Sineması (Berkeley, CA ve Londra: California Üniversitesi Yayınları, 1977), s. 308-9.
(34) A.g.e., s. 318.

kaldı, Hruşov'un buzların çözülüşü döneminin etkisi kendisini hissettiriyordu, bu yıllardan sonra yine bir katılaşma ve bönlük dönemi başladı.[35] Sonuçta, resmi olarak baskı görmüş sosyalist gerçekçi sinema biçimlerinden ayrılabilecek bu dönemde birçok film çekilmiştir. Bunlardan en önemlisi Tolstoy'un romanından epik bir uyarlama olan Sergei Bondarçuk'ın *Savaş ve Barış* (Voyna i mir, 1967) adlı filmidir. *Savaş ve Barış* filmi Lukács'ın yoğunlaştırılmış bütünsellik modeline birçok açıdan uyar. Film, Lukács'ın estetik gerçekçilik teorisini de etkileyen on dokuzuncu yüzyıl gerçekçi edebiyatına dayanır ve karmaşık hikâye yapısını benimseyerek Lukács'ın önerdiği gibi bireysel karakterlerin toplumsal şartlarla kurduğu detaylı ilişkisini ele alır.

Ancak, *Savaş ve Barış* filmi gerçekçilik karşıtı ve sembolik renk kullanımı, ruhani konuşma, hızlı kurgu ve refleksif el kamerası sinematografisi gibi bazı modernist teknikleri de açık bir şekilde kullanır. Filmin esas önemi Lukács'ın yoğunlaştırılmış bütünsellik modelinin başarılı bir modernist çekimi nasıl verebileceğini göstermesinde yatar. He ne kadar *Savaş ve Barış* filmi sosyalist gerçekçiliğin aksine eleştirel gerçekçiliğin bir örneği olsa da, siyasi olarak hâkim rejime sadece ufak tefek problemler yaratacak kadar zararsız olmasından dolayı modernist biçimine rağmen Brejnev dönemi Sovyet sinemasının büyük bir başarısı olarak lanse edilmiştir. Ancak, *Waterloo* (Bondarchuk, 1970) ve 'tamamen steril' olan *Özgürlük* (Osvobozhdenie, Yuri Ozerov, 1971) gibi benzer ama daha az yenilikçi ve büyük bütçeli tarihsel canlandırma filmleri onu takip etmiştir.[36]

1968'den sonra ve Çekoslavakya'nın Sovyet işgalininin ardından, Brejnev rejimi, entelektüel ve kültürel yaşamın muhalif ögelerini bir takım tutuklama kampanyaları, zorunlu sürgün ve kamusal suçlamalarla sıkıştırmıştır.[37] Oysa ki sosyalist gerçekçi

(35) Shlapentokh, Dimitri and Shlapentokh, Vladimir, Sovyet Sinematografisi 1918–1991 (New York: Aldine de Gruyter, 1993), s. 147.
(36) Liehm ve Liehm, a.g.e., s. 312-13.
(36) Shlapentokh ve Shlapentokh, a.g.e., s. 147–8.

biçim Sovyetler Birliği'nde tekrar dayatılmaya başlandığında, bölgesel cumhuriyetlerdeki sinemacılar çoğunlukla Rus-karşıtı milliyetçilik fikirlerinden etkilenmiş ve daha şiirsel ve sembolik bir sinema tarzı geliştirmişlerdir. Bu filmlerin ilki (otoriteler tarafından 'belalı' olarak mimlenmiş) Sergei Paradjanov'un *Unutulmuş Ataların Gölgeleri* (Teni zabytykh Predkov, 1965) adlı filmidir.[38] Bu filmi *Narın Rengi* (Sayat Nova, Paradjanov, 1969), Georgy Shengalaya'nın *Pirosmani* (1969) ve Yuri Ilienko'nun *Siyah Benekli Bir Beyaz Kuş* (Belaya pitisa s chernoy otmetinoy, 1971) adlı filmleri izlemiştir. Tarkovski'nin açıkça sosyalist gerçekçiliği reddeden ve yerine sanatçının şiirsel hassasiyetini vurgulayan kişisel anlatım sinemasına dönen, *Andrey Rublev* ve *Ayna* (Zerkalo, 1975) gibi filmleri de bu filmlerle ilişkilendirilebilir. 1968'den sonra bu sinema ekolü otoriteler tarafından giderek artan bir siyasi saldırıya uğradı ve bu durum, Orta Çağ Ermeni şairi ve halk ozanı Sayat Nova'nın hayatını anlatan *Narın Rengi* filminin gösterime girmesiyle zirveye ulaştı. *Narın Rengi* dini değerlere ve alegorik mistisizme önem vermesi sebebiyle eleştirilmiş ve galasından kısa bir süre sonra gösterimden kaldırılmıştır.[39]

1970'lerin Rus sinemasının en iyi örnekleri, bu eleştirel ve dışavurumcu-şiirsel gelenek ile Avrupa sanat sineması geleneğini birleştirmiştir. Andrey Mikhalkov-Konçalovski'nin *Sibirya* (Siberiad, 1979), Nikita Mikhalkov'un *Bir Aşk Kölesi* (Raba lyubvi, 1976) ve Andrei Tarkovski'nin *İz Sürücü* (Stalker, 1979) adlı filmleri bu kategoriye girer. Ancak 1980'lerin başında Brejnev rejiminin ipin ucunu kaçırmasıyla, Sovyet sineması tekrar eleştirel gerçekçiliğe döndü. Elem Klimov'un *Gel ve Gör* (Idi i smotri, 1985) adlı filmi Mikhail Gorbaçov'un Komünist Parti liderliğini devraldığı yıl gösterime girmiştir. Klimov'un İkinci

---

(38) Marshall, Herbert, 'Sovyet Sinemasında Yeni Dalga', Lawton, Anna (içinde), Kızıl Ekran: Politika, Toplum ve Sovyet Sinemasında Sanat (Londra ve New York: Routledge, 1992), s. 176.

(39) A.g.e., s. 188-9.

Dünya Savaşı sırasında Belarus'un Almanya tarafından işgalini sert bir şekilde resmetmesi, glasnot (açıklık) ve perestroika (yeniden yapılanma) dönemi sırasında, Vasily Puchul'un toplumsal anlamda sorumluluk sahibi ve erdemli Rus kadınına dair geleneksel komünist stereotiplerinin altını kazan *Minik Vera* (Malen'kaya Vera, 1988) gibi filmlerini içeren daha eleştirel bir sinemanın gelişini müjdeledi.

Sosyalist gerçekçilik, savaş sonrasında Doğu Avrupa ülkelerindeki Sovyet Bloğu içerisinde hızla hâkim bir ortodoksi haline gelirken, bu ülkelerdeki birçok sinemacı yine de resmi ortodoksinin sınırlarını içeriden zorlamaya çalıştılar. Buzların erimesi döneminde, Çekoslavkya, Polonya ve Macaristan'da önemli çalışmalar ortaya çıkmaya başladığında, durum özellikle bu şekildeydi. Bu üç ülkeden eleştirel gerçekçi bir sinemanın geliştirilmesi açısından en önemlisi Polonya'ydı ve 1950'lerde 'Polonya Ekolü'nden çıkan en önemli yönetmen Andre Wajda'ydı. Wajda'nın *Nesil* (Pokolenie, 1954), *Kanal* (1957) ve *Küller ve Elmaslar* (Papiao diament, 1959) filmlerinden oluşan üçlemesi İkinci Dünya Savaşı sırasındaki Komünist olmayan Polonyalıların direniş hareketleri üzerine yoğunlaşır ve Polonya Komünist Partisi'nin o dönemki resmi dogmalarıyla çatışan direnişi över. Bilhassa *Kanal* filmi yeraltı gerilla mücadelesinin klostrofobik çağrışımlarıyla şiirsel gerçekçi bir biçimsellik de kullanır.

1970'te birbirini takip eden işçi grevleri, Polonya'da siyasi kuralların ve sansürün bir nebze gevşemesini sağladı ve dolayısıyla bu durum kendini 'ahlaki kaygılar (bilinç) sineması' olarak tanımlayan daha eleştirel ve toplumsal gerçekçi bir sinemanın ortaya çıkmasını sağladı. Çeşitli sinemasal biçimleri uyguladığı bir dönemin ardından Wajda, Polonya'da 1976 yılında patlak veren bir siyasi huzursuzluğun sonucunda toplumsal gerçekçi damara geri döndü. Wajda'nın *Mermer Adam* (Czlowiek z marmura, 1976) adlı filmi 1950'lerin Stalinci Polonya'sında propaganda, sansür ve kültürel alandaki sosyalleşmenin oynadığı rolü incelerken *Demir Adam* (Czlowiek z zelazaa, 1980) filmi ise si-

yasi manipülasyonun ve 1960 ve 1970 yıllarında siyasi muhalefetin gücünün artışını resmeder.

Her iki film de, tekil karakterlerin toplumsal, kültürel, siyasal ve kurumsal güçler yelpazesiyle arasındaki karşılıklı ilişkilere odaklanmaları açısından, Lukács'ın düşüncesindeki yoğunlaştırılmış bütünsellikler olarak görülebilir. *Demir Adam* filmi aynı zamanda Gdansk'taki tersanede meydana gelen Dayanışma grevleriyle eş zamanlı olarak kayda alınmış görüntülerini bireysel bilinçlilik, toplumsal hareket ve muhalif güçlerle devlet arasındaki çatışmayla ilgili anlatısına dâhil eder. *Mermer Adam* ve *Demir Adam* filmleri, geriye dönüşleri, eylem sırasında alınan görüntüleri ve film yapım süreciyle ilgili çeşitli kaynakları Lukács'ın gerçekçi modeliyle birlikte kullanması açısından yansıtıcı ve kendi kendinin farkında olan filmlerdir. *Savaş ve Barış* filmindeki gibi, eleştirel gerçekçiliğin ve modernist yansıtıcı ve öz bilinçli tavrın Lukacsçı birleşimi bu iki filmi özellikle önemli kılar.

Wajda daha sonra *Demir Adam* filmindeki Lukácsçı belgesel drama yaklaşımını, Fransız Devrimi'nin baş mimarlarından birinin idamına yol açan olayların detaylı bir yeniden çevrimi olan *Danton* (1982) filminde daha da geliştirmiştir. *Danton* filminde Wajda, Danton, Robespierre ve Jakobenler arasında ortaya çıkan çatışmaları ve gerilimi ele almış ve Jakobenlerin gücü ellerine geçirdikleri dönemle en sonunda burjuva rejimi tarafından 1794'te yerlerinden olmalarına kadar geçen sürede meydana gelen devrimci olayları anlatır. *Demir Adam* ve *Savaş ve Barış* filmleri gibi *Danton* da Lukács'ın yoğunlaştırılmış bütünsellik modelinin modernist bir yaklaşımla bir araya getirilebileceği yöntemler sunar. Örneğin, genel düzeyde yoğun bütünsellik ile uyum gösterirken, Danton kulak tırmalayan ve yansıtıcı ve ne yaptığının farkında olan bir müzik ve ses kullanır, biçime önem veren bir kurgu, karmaşık anlatısal geçişler ve belirli öğeleri ön alana taşıyan bir kamera çalışması filmin karakteristik öğeleri haline gelir.

Wajda'nın dışında bu dönemde öne çıkan ve 'ahlaki bilinç sineması' ile ilişkilendirilen diğer iki Polonyalı yönetmen Krsysztof Zanussi ve Krsyszlof Kielowski'dir. Wajda'nın *Demir Adam* filmi gibi, *Spiral* (Spirala, Zanussi, 1978) ve *Kör Talih* (Przypadek, Kieslowski, 1981) adlı filmler huzursuz toplumsal ve siyasal şartlara karşı koyan bireyin ahlaki ve siyasi tercihleriyle ilgilidir. Wajda gibi hem Kieslowski hem de Zanussi, kendilerini siyasi iktidarın bastırmaya ya da çarpıtmaya çalıştığı mevzuların açıkça dile getirilmesinde rolü olan yönetmenler olarak görmüştür ve her ikisi de toplumsal gerçekçiliği modernist ve 'büyülü gerçekçi' tekniklerle bir araya getiren filmler yapmıştır.

Kieslowski'nin en önemli başarısı, her biri Hristiyanlığın On Emir'nden birine dayanan, on televizyon filmi serisi halindeki *Dekalog* (The Decalogue, 1988) filmidir. Buradan iki film ortaya çıkmıştır: *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film* (Krotki film o zabijaniu, 1988) ve *Aşk Üzerine Kısa Bir Film* (Krotki film o milosci, 1988). Dekalog gibi bu iki film de, hümanist bir ahlaki söylemi ve sanat sineması hassasiyetini toplumsal ve kültürel şartların yabancılaştırılmış bir anlatımıyla bir araya getirir. Yine de Wajda'nın sonraki filmlerinin aksine, Kieslowski'nin filmleri toplumsal ve siyasi gerçeklikten ziyade bireyin psikolojik gerçekliği ile ilgilenir ve bu durum Kieslowski'yi resimsel natüralizmden şiirsel gerçekçiliğe, nitelik geleneğinden Renoir, Pialat, Leigh ve Wajda gibi yönetmenlere ve aynı zamanda bir sonraki bölümde ele alınacak olan İtalyan ve İspanyol yönetmenlere kadar uzanan Avrupa'nın ana akım sinemasal gerçekçiliğinin dışında konumlandırır.

9

Savaş-Sonrası İtalya ve İspanya'da Gerçekçi Sinema

1922 ile 1943 arasında İtalya, ana akım sinemayı ulusal kimliğin resmen kabul görmüş kavramlarını yaygınlaştırmanın bir aracı olarak gören faşist diktatörlük tarafından yönetiliyordu. Ulusal düzenleme kurumu olan **Direzione Generale della Cinematografica** senaryoları yeniden gözden geçirmek ve değiştirmek, Mussolini egemenliğinin onuncu yılını abideleştiren *Vecchia Guardia* (Eski Muhafız, Alessandro Blasetti, 1933) filminde olduğu gibi faşizm yanlısı filmleri teşvik etmek amacıyla 1934'te kuruldu. İtalyan sinemasının ahlaki ve dini içeriğiyle ilgili önlemler alma göreviyle 1924'te **Centro Cattolico Cinematografico** kuruldu ve 1935'te de **Ente Nazionale Industrie Cinematografiche** kurumu devletin sinema endüstrisini neredeyse tamamen kontrol etmesine olanak sağladı.[1]

Bununla birlikte ve bunca devlet müdahalesine rağmen faşist dönemde İtalyan sineması içinde yapılan filmlerin çoğunluğu geleneksel filmlerdi ve açıkça faşizm yanlısı propagandaya yönelik bir platformdan ziyade ticari birer araçtı. Bu genel bağ-

(1) Liehm, Mira, *Tutku ve İsyankârlık: 1942'den Günümüze İspanya'da Sinema* (Berkeley, CA ve Londra: California Üniversitesi Yayınları, 1984), s. 7-8.

lam ve ticari üretim kapsamında ortaya çıkan filmler süslü ve aşırı heyecanlı "**filmed opera**"ları (opera filmlerini), Alessandro Blaseti'nin *La Corona di Ferro* (Demir Taç, 1940) gibi mübalağalı Roma epik filmlerini ve Max Neufeld'in *Mille lire al mese* (Ayda Bin Liret, 1933) adlı filmi gibi gösterişli "beyaz telefon" olarak adlandırılan komedi biçimlerini kapsıyordu. Savaş yıllarında İtalyan hükümeti korumacı yasaları yürürlüğe koydu ve bu durum bu tür filmlerde artışa sebep oldu, 1942'ye gelindiğinde üretim yılda 119 filme ulaşmıştı. Ancak, bu filmlerin çoğunluğu, bir eleştiriye göre, "sanatsal bayağılık ve gerçeklikten ürkütücü derecede kopuş" ile nitelendiler.[2]

Bu yaklaşım, 1940'lar boyunca 'hattatlar' olarak bilinen bir grup İtalyan yönetmene yanıttı. Renato Castellani, Mario Soldati ve Alberto Lattuada'nın filmleri gözetleyici rejim tarafından empoze edilen kısıtlamalar altında yapıldı ve sonuç olarak da muhalif fikirleri ifade edebilme yetenekleri sınırlanmış oldu. Bu durum Soldati'nin ve diğerlerinin güncel konuların temsilinden vazgeçmelerine ve *Piccolo mondo antico* (Minik Eski-Moda Dünya, 1940) gibi geçmişte geçen ve biçimsel sorularla meşgul olan filmler yönetmelerine yol açtı. Bununla birlikte, huzursuz siyasi bağlamdan uzaklaşmalarına rağmen *Minik Eski-Moda Dünya* ve *La dona della montagna* (Dağların Kadını, Carlo lizzani, 1942) filmlerindeki gibi çekim yapılan mekanlar daha sonra gelişecek yeni gerçekçi sinema için bir temel sağladı.

İtalyan yeni gerçekçiliğin kaynaklarından biri faşist dönemdeki sinemanın yapaylığını aşma arzusu olarak düşünülürse, bir diğeri de 1930'ların ortalarına doğru İtalya'daki eleştirel film kültürünün gelişimi olarak görülebilir. 1935'te, başlıca İtalyan sinema okulu olan **Centro Sperimentale della cinematografia** faşizm karşıtı Luigi Chiarini yönetimi altında kuruldu. 1937'de **Centro Sperimentale**, *Bianco e nero* adlı kendi dergisini kurdu

(2) Armes, Roy, *Gerçekçiliğin Yapısı* (Londra: Tantivy Yayınları, 1971), s. 32.

ve bunu hemen 1938'de etkili bir dergi olan *Cinema* izledi. 1937 ila 1943 yılları arasında bu iki dergi Rudolph Arnheim ve Béla Balazs gibi sinema teorisyenlerinin makalelerini yayınladı ve **Centro Sperimentale** ile birlikte İtalyan film kültürünün daha ilerici ve eleştirel gelişimi için temel sağladı. Roberto Rossellini, Guiseppi De Santis, Pietro Germi ve Michelangelo Antonioni gibi sonraki yeni gerçekçi yönetmenler **Centro Sperimentale**'ye katılıp *Bianco e nero*'ya da katkıda bulunurken Luchino Visconti de *Cinema* grubuyla oldukça ilişki halindeydi.[3]

Carné ve Renoir'nın Fransız şiirsel gerçekçi sineması yeni gerçekçiliğin gelişiminde önemli bir rol oynadı. *Ossessione* (Tutku, 1942) adlı filmi yeni gerçekçiliğin resmi olarak açılışını yapmış olduğu düşünülebilecek yönetmen Luchino Visconti 1936'da *Une Partie de campagne* (Memlekette Bir Gün) filminde Renoir ile birlikte çalışmış ve 1940'ta da *La Tosca'yı* yarıda bırakırken, Antonioni de *Les Visiteurs du soir* (Gecenin Ziyaretçileri, 1942) adlı filmde Carné ile birlikte çalışmıştı. Şiirsel gerçekçiliğin yeni gerçekçiliğe etkisi Amerikan edebiyatındaki natüralizmin etkisiyle daha da güçlendi. 1930'lar boyunca, Hemingway, Faulkner, Dos Passos, Steinbeck, James M. Cain ve birçok yazarın romanları Cesare Pavese ve Elio Vittorini gibi yazarlar tarafından İtalyancaya çevrildi ve bu durum standart ticari filmlere ve romanlara alternatif arayan İtalyan sinemacılarına bir model teşkil etti. Buna rağmen genel hatlarıyla Cain'in *The Postman Always Rings Twice* (Postacı Kapıyı İki Kez Çalar) adlı romanından uyarlanan *Ossessione* 1930'ların Amerikan romanlarından uyarlanan tek yeni gerçekçi filmdir.

Şiirsel gerçekçiliğe ve Amerikan edebiyatındaki natüralizme ilaveten, yeni gerçekçilik 1930'lar İtalya'sında ortaya çıkan ve içlerinde Alberto Moravia, Elio Vittorini, Cesare Pavese ve Vasco Pratolini gibi önemli yazarların bulunduğu realist edebiyat akı-

(3) Liehm, a.g.e., s. 6.

mından da etkilenmiştir. Bu yazarlar faşist ideolojinin mecbur kıldığı şekilde kültürel yaşamın 'pozitif' tasvirini reddetti ve yerine yoksul ve sosyal olarak marjinal kesimlerin yaşantılarına odaklandı. Vittorini'nin *Conversazione in Sicilia* (1941) adlı 'yeni gerçekçilerin kutsal kitabı' gibi realist romanlar Visconti ve De Santis gibi yönetmenler üzerinde bilhassa güçlü bir etki yarattı.[4]

Son olarak yeni gerçekçilik üzerindeki bir diğer önemli etki on dokuzuncu yüzyıl Sicilyalı gerçekçi yazar Giovanni Verga'ydı. Verga'nın fikirleri *Cinema* dergisinin benimsediği sinemasal gerçekçilik yaklaşımını şekillendirdi ve Visconti'nin *La Tera trema* (Yer Sarsılıyor, 1947) adlı filmi de Verga'nın en bilindik romanı *The House By the Medlar Tree*'den (Muşmula Ağacının Yanındaki Ev) uyarlandı. Visconti, De Sardis ve diğerleri Verga'nın şiirsel, hümanist hassasiyetleri Sicilya çevresinin ve toplumunun detaylı ve somut tasviriyle birleştirdiği bir tarzdan etkilenmişlerdi ve De Sardis 'büyük şair' olmasının yanı sıra Verga'nın ayrıca şunu öne sürdüğünü savunuyordu;

> En güçlü, en insani ve fevkalade bakir ve otantik bir ambiyans sunduğu görünen, kendisini göstermelik imalardan ve yozlaşmış burjuva beğenilerinden sıyırabilmek amacıyla, gerçeklik tarafından egemenlik altına alınmış zaman ve mekandaki şeyleri ve olayları bulmaya çalışan sinemanın hayal gücüne ilham verebilecek bir külliyat.[5]

De Santis'in burada 'şeyler', 'durumlar' ve 'gerçeklik' derken üzerinde durduğu nokta aynı zamanda, Arnaldo Bocelli tarafından 1930'da yeni gerçekçiliğin 'nesnelere bağlı kalmış şeylere mümkün olduğunca gömülü kalmış'[6] olduğu şeklinde ayrıntılı bir şekilde açıklanmış yeni gerçekçi estetiğin ilk formülleş-

(4) A.g.e., s. 37
(5) Armes, a.g.e., s. 52.
(6) Marcus, Millicent, *Yeni Gerçekçilik Işığında İtalyan Sineması* (Princeton, NJ: Princeton Üniversitesi Yayınları, 1986), s. 18.

tirmelerinden birini hatırlatır. Hem faşist ideolojiye hem 'otobiyografik lirizm'de temellenmiş edebiyat kültürüne hem de 'ağıtsal içe dönüklük'e karşı bir muhalefetle birleştirilmiş bu vurgu sonraki yeni gerçekçi sinemayı derinden etkilemiştir.[7] Ancak, Verga'nın müspet hümanizmi onun detaylı gözlemlere olan meyli kadar etkili olduğunu kanıtlamıştır. Örneğin, Vittorio De Sica'nın Verga'nın çalışmasının 'hareketten ilham alan ve böylece umut eden ve acı çeken insanlığa ilham olan devrimci bir sanat' anlamına geldiğini iddia etmesi birçok yeni gerçekçi filmde bulunabilecek olumlu hümanizmi yansıtır.[8]

De Santis'in Verga'nın çalışmasını 'hümanist' olarak adlandırması da Fransız on dokuzuncu yüzyıl natüralizmi ile onun İtalyan karşılığı arasında çizilmesi gereken önemli bir ayrıma işaret eder: *verismo (olgulara dayanan gerçekçilik)*. On dokuzuncu yüzyıl boyunca, Francesco De Santis, Luigi Capuana ve Verga gibi İtalyan eleştirmenler Fransız natüralizmini pesimist, bilimci ve Darwinist bir yaklaşımla genetik olarak kusurlu, hayvanlaşan insan olmakla eleştirdiler. Fransız natüralizminin olgusal ve gözlemci biçimini uyarlarken, bu natüralist bakış açısına daha umutlu bir boyutu aşılamaya ve Verga'nın şeyleri olduğu gibi göstermenin yanı sıra, Verismo'nun aynı zamanda şeylerin ideal olarak nasıl olabileceğini göstermesi gerektiğine dair ısrarları daha sonra yeni gerçekçilik tarafından benimsenen hümanist yönelimleri etkilemiştir.[9]

Bunun gibi etkiler yeni gerçekçi sinemanın birey ve çevre arasındaki ilişkilere ve 'yoksulun, sosyal haklardan yoksun olanların ve sıradan olanın' acılarına odaklanmasına neden oldu.[10] Sonuç olarak, *Yer Sarsılıyor* ve *Ladri di biciclette* (Bisiklet Hırsızları, De Sica, 1948) gibi filmler sefalet, sosyal zorluklar ve

(7) A.g.e.
(8) Deveny, Thomas, G., *Ekrandaki Kıyamet: Çağdaş İspanyol Sineması* (Londra: Scarecrow Yayınları, 1993), s. 135.
(9) Marcus, a.g.e., s. 14.
(10) Armes, a.g.e., s. 185.

adaletsizlikle örülü bir sosyal ve kültürel çevre içindeki işçi sınıfından karakterleri işledi ve aynı zamanda eleştirmen ve senarist Cesare Zavattini'nin önemli eseri '*Yeni Gerçekçilik Üzerine Tezler*'inde 'öteki insanlara, yani var olan herkese duyulan somut bir bağlılık' olarak adlandırdığı önemli ölçüde ampirik detaylarla döşenmiş bir çevre ile karakter arasındaki ilişkiyi tasvir ettiler.[11]

Somut olana ve sıradan olana duyulan bu ilgiye ek olarak, *Bisiklet Hırsızları*, *Germania anno zero* (Almanya Sıfır Yılı, Rosselini, 1947) ve *Umberto D.* (De Sica, 1951) gibi filmler de gündelik yaşamın çelişik duygular taşıyan karakterini vurguladılar. Varoluşun belirsiz doğasını tasvir eden bu ilgi *La Béte humaine*, *Quai des Brumes* ve *Pépé le Moko* gibi Fransız filmlerinin çözümlenmemiş sonlarından kısmen etkilenmiştir. Ancak, faşist dönemin sinemasında tipikleşmiş, yüzeysel ve çoğu kez oldukça normatif olan anlatının çözümlenmesine yönelik eğilime olan retten de etkilenmişlerdir. Bu, yeni gerçekçi sinemanın, özgürleşmenin ardından savaş sonrası İtalyan toplumunu kasten bütün sıkıntı veren karmaşıklığıyla tasvir etme girişimlerinin ortaya çıkmasıyla faşist sinemayı çevreleyen, Luigi Chiarini'nin 'sansür ağı' olarak adlandırdığı şeye bir tepkiydi.[12] Sonuç itibariyle, sosyal reforma yönelik olumlu bir katkıda bulunan sinema biçimlerine bağlı kalan bir özgürleşmeden Chiarini gibi yeni gerçekçiler doğsa da, onlar aynı zamanda İtalyan sosyal oluşumunu, Chiarini'nin deyişiyle 'yıkıntılar içindeki dünya' olarak tasvir etme konusunda ısrar ettiler.[13]

Özgürleşmeden evvel, İtalya'da ortaya çıkan en etkili yeni gerçekçi film Visconti'nin *Cinema* grubunun manifestosu kabul edilen ve kaderci tonu faşist sinemanın zorunlu optimizmine kasten yeniden gönderme yaparak gelişen *Ossessione*'uydu.[14] Öz-

(11) Deveney, a.g.e., s. 69.
(12) A.g.e., s. 149.
(13) A.g.e.

gürleşme hareketinden hemen sonra ve savaşın akabinde yapılan yeni gerçekçi filmler şunlardır: *Roma citta aperta* (Roma Açık Şehir, Rosselini, 1945), *Paisa* (Rosselini, 1946), *Sciuscia* (Ayakkabı Boyacısı, De Sica, 1946), *II Sole sorge ancora* (Güneş Yeniden Doğuyor, Aldo Vergano, 1946), *Vivere in pace* (Barış İçinde Yaşamak, Luigi Zampa, 1946), ve *Almanya Sıfır Yılı.* Bu filmlerde yeni gerçekçiliğin hümanist yönelimi, savaş sonrası İtalya'da liberal, merkeziyetçi ve sol kanat siyasi partileri tek çatıda toplayan popüler cephe hükümetinin başa geçmesiyle daha da güçlendi ve *Paisa* ile *Roma Açık Şehir* gibi filmler herhangi bir bariz Marksist pozisyonu değil faşizm karşıtı popüler cephenin programını desteklediler.[15]

Yeni gerçekçi sinemacılar kendilerini savaş sonrası sosyal kalkınma sürecinin aktif katılımcıları olarak gördüler ve sonuç olarak 1947'den sonra yeni gerçekçilik, iktisadi kalkınma ve sosyal reform gibi meselelerin araştırmasına dönüştü. *Bisiklet Hırsızları, Yer Sarsılıyor, II Mulino del Po* (Po'daki Değirmen, Alberto Lattuada, 1948) ve *Riso amaro* (Acı Pirinç, Guiseppe De Santis, 1948) filmlerinin hepsi bu toplumsal amaca yönelik filmler kategorisine girer. Bu aktivist yönelim kısmen on dokuzuncu yüzyıl **Verist** geleneğinin müspet realist hümanizminden etkilenmiştir ve kısmen de (birçok yeni gerçekçi aktif öğeyi içerir) direnişin başarısının sinemacıları kendilerinin olayların gidişatını şekillendirmekte etkili bir rol oynamaya devam edebileceklerine inanmalarına yol açan durumdan etkilenmiştir.

Yeni gerçekçilik, savaş sonrası İtalyan siyasi söyleminde tipikleşmiş ve popüler cephenin politikalarında cisimleşmiş geniş tabanlı ve çapraz partili siyasal uzlaşmaya yönelik bir bağlılık gösterdi. Ancak, 1948'den sonra İtalyan siyaseti hem solun hem de sağın ötesine kaydıkça yeni gerçekçi sinemacılar eleştirilere

(14) Liehm, a.g.e., s. 55.
(15) Marcus, a.g.e., s. 26.

maruz kaldılar. Muhafazakâr Hristiyan Demokrat Parti'nin 1948'deki seçim zaferini takiben, yeni gerçekçi filmler İtalyan toplumunu 'negatif' bir biçimde tasvir etmesiyle giderek daha fazla eleştirildiler ve yeni gerçekçilik de 1949'da '*Andreotti yasası*' olarak adlandırılan yasanın yürürlüğe girmesiyle daha büyük bir darbe yedi. Andreotti Yasası yerli film üretim seviyesini artırmak amacıyla tasarlanan kotalar ve devlet yardımlarını tesis ediyordu. Ancak, devlet yardımları ve ihracat lisansları, devlete göre, 'İtalya'ya iftira atan' filmlerde reddediliyordu.[16] Bu bilindiği için, birçok ihraç yöntemleri yeni gerçekçi filmleri hedef alamaya meyilli Andreotti Yasası kapsamında yürürlüğe sokuldu ve Andreotti hatta De Sica'nın *Umberto D.* filmini 'ilerici toplumsal yasamanın anavatanına acınası hizmet' olmakla doğrudan müdahale ederek kınadı.[17] Bu tür eleştiriler, 1942'de Vittorio Mussolini tarafından *Ossessione* filmine, 'bu (Ossessione) İtalya değildir'[18] diyerek yapmış olduğu gibi bir saldırıyı yansıtır ve 1942'den en azından 1950'lerin başlarına kadar yeni gerçekçiliğin dönemin iktidarına karşı muhalif karakterini kazandığını gösterir.

Merkez sağın eleştirilerine ek olarak, yeni gerçekçilik 1940'ların sonrası boyunca komünist sol tarafından da kınamalara maruz kaldı. 1948'de Sovyetler Birliği'nin Berlin'in batı bölgesini Doğu Bloğuna dâhil etme girişimi Soğuk Savaş'ın bariz bir biçimde şiddetlenmesine yol açtı. Popüler Cephe ile ilgili Sovyet resmi politikaları 1946-7'de bırakıldı ve yerini 1930'ların başındaki 'sınıfa karşı sınıf' politikalarının yeniden değerlendirmesi aldı.[19] Bu aynı zamanda Jdanovcu Sovyet sosyalist gerçekçiliğin Komünist Parti'nin resmi estetik doktrini olarak yeniden onaylanmasıyla aynı zamana denk geldi. Ancak, yeni gerçekçilik popüler cep-

(16) Bordwell, David, ve Thompson, Kristin, *Sinema Tarihi: Giriş* (New York: McGraw-Hill, 1994), s. 417
(17) A.g.e., s. 418.
(18) Liehm, a.g.e., sf. 57
(19) Nettl, J. P., *Sovyetlerin Başarısı* (Londra: Thames & Hudson, 1976), s. 154.

henin ideolojik yapılandırmaları içinde evrilmişti ve birçok yeni gerçekçi filmde karakterize edilen hümanist, sosyal demokrat eğilimler yeni siyasal bağlama uyum sağlayamamıştı.

1948'de De Santis'in *Acı Pirinç* filmi komünist *L'Unita* gazetesi tarafından 'olumlu kahramanlar'dan yoksun olmasıyla ve 'itibarını yitirmiş' kadın bedenlerinin teşhiri ile yerden yere vurulurken, Visconti'nin filmleri, Stalinist bir gözle, 'itibarını yitirmiş' Avrupalı burjuva sinemasının, Renoir, Carné ve diğerleri gibi şiirsel gerçekçilerin en kötü aşırılıklarından birini yansıtmasıyla kıyaslanarak esaslı bir fırça yemişti. Renoir'nın *La Béte humaine* filminin Fransız Komünist Partisi tarafından 1930'larda kınanması gibi, *Ossessione* da, 'Renoir'nın filmlerinin teorik havası' da dâhil olmak üzere savaş öncesi Fransız sinemasının 'en kötü ve en kınanacak yönlerini' ele almaktan dolayı suçlandı.[20] 1948'den 1950'lerin ortasına kadar geçen süre zarfında adeta bütün yeni gerçekçi sinemacı komünist sol tarafından eleştirel bir saldırıya maruz kalmıştı. Bu eleştiriler yeni ortaya çıkan Hristiyan Demokrat sağdan ve daha da öte genel olarak yeni gerçekçiliği ve özel olarak *Acı Pirinç* filmini 'inananlar için yasaklanmış' olmakla sınıflandıran Katolik Kiliseden gelen sert eleştirilere daha da güç verdi.[21]

Yeni gerçekçilik tanımlanabilir şekilde birbiriyle tutarlı bir estetik duruş olarak 1950'lerin başlarından itibariyle düşüşe geçmesiyle, başlıca yeni gerçekçi yönetmenlerin filmleri de biçimsel olarak evrildi. Lucino Visconti *Ossessione* ve *Yer Sarsılıyor* gibi filmleri yaparken Marksist teoriden yararlanmıştı ve her iki film de, özellikle *Yer Sarsılıyor*, yeni gerçekçi biçimde yapılmıştı. Ancak, *Senso* (1954) ile beraber Visconti (İtalyan Komünist Partisi ile yakın ilişkiler kurarak yaptığı) *Yer Sarsılıyor'un* belgesel biçiminden radikal olarak kopuş yaşadı. *Senso*, 1883 yılında

(20) Liehm, a.g.e., s. 93.
(21) A.g.e., s. 94.

Avusturya işgali altındaki Venedik eyaletinin son aylarını betimlemek amacıyla 'opera türünde' melodramatik bir formatı uygular. *Senso* ayrıca Visconti'nin natüralizm temelli yeni gerçekçi bir pratikten daha Lukacsçı bir sinemasal gerçekçiliğe kayışının izlerini taşır. Visconti, kendisi de bu durumu *Senso*'yu yaparken amacının 'belli sosyal sınıfların temsillerinden kesinlikle daha ilginç olmayan Kontes Serpieri'nin kişisel yaşamını anlatırken tarihi arka fon olarak kullanmak' olduğunu öne sürerek açıklığa kavuşturur.[22]

Senso, Venedik kontesi Livia Serpieri ile Avusturyalı ordu subayı Franz Mahler arasındaki aşk ilişkisine odaklanır. Ancak, bu karakterlerin hiçbiri hiçbir şekilde 'pozitif' biçimde betimlenmez. Serpieri kendi duygusal çalkantılarını kontrol altına almaktan acizken, işgal kuvvelerinin bir temsilcisiyle yaşadığı ilişki Venedikli direnişin ihanetinin bir sembolünü teşkil eder. Aynı şekilde, Mahler de eninde sonunda firarı yüzünden idam edilecek yozlaşmış bir korkaktır. Fakat bu olumsuz nitelendirme tek başına bir amaç olarak kullanılmaz ya da şiirsel gerçeklikte olduğu gibi bireyin varoluşsal endişelerini ön plana almaz; aksine *Senso*'da yenik Avusturya işgalinin son evreleriyle özdeşleştirdiği on dokuzuncu yüzyılın sonundaki çöküş ve dengesizliğin daha geniş kapsamını aydınlatma aracı olarak kullanır.

Ancak, *Senso* Lukacsçı bir sinemasal gerçekçiliğin bir örneği olarak tanımlanabilirse de, Visconti'nin filmleri Lukacs'ın Thomas Mann'ın *Der Zauderberg* (Büyülü Dağ) romanı hakkındaki iddialarında olduğu gibi olay bazlı bir eleştirel gerçeklik tarzından önemli ölçüde ayrışır. 'Yoğunlaştırılmış bütünsellik'i kurabilmek amacıyla senaryo ve diyalog kullanmanın yanı sıra, Visconti hem melodramatik hem opera türünden biçimler, hem de *Senso*'da olduğu gibi Visconti'nin 'İtalyan operalarının özüyle dolu romantik bir film' olarak bahsettiği şeyi yaratabilmek ama-

(22) Leprohon, Pierre, *İtalyan Sineması* (New York: Praeger, 1972), s. 148.

cıyla canlı renkler ve müzikler kullanır.[23] Sonuç, filmin karmaşık ve oldukça kafa karıştırıcı olması, iki kişi arasındaki tehlikeli duygusal karışıklıklara odaklanan ama etrafındaki toplumsal ve siyasal bağlamın sadece şematik detaylarını gösteren ve sadece dönemin haleti ruhiyesini açığa vuran bir öykü yapısına sahip olmasıdır.

Senso, yeni gerçekçiliğin 'negatif natüralizmini' terk ettiği ve Sovyet sosyalist gerçeklikle daha uyumlu bir gerçekçilik modelini uyguladığı için İtalya'da komünist sol tarafından alkışlarla karşılandı. Örneğin, hem Rosselini'nin *Viaggio in Italia* (İtalya'ya yolculuk, 1953) filmi hem de Fellini'nin *La Strada* (Sonsuz Sokaklar, 1954) filmi 'gerici' olmakla ve ilerici bir siyasi mesaj geliştirmekte başarısız olmakla eleştirilirken, Cinema Nuovo'nun baş editörü Guido Aristarco *Senso*'yu 'harika bir tarihsel film ve bizim sinemasal tarihimizi zirveye taşıyan devrimci bir film' olarak tanımlıyordu.[24] Aristarco'nun *Senso*'ya yönelik bu beğenisi kendisinin Visconti'nin 1948'den beri komünist sol tarafından şiddetle eleştirilmekte olan, ancak *Cinema Nuovo* sayfalarında daha evvel desteklemiş olduğu *Senso*'nun Ortodoks toplumcu gerçekçi modelden ayrılışını görmezden gelmesine yol açabilecek yeni gerçekçi estetiği aşma girişimlerine olan desteğini yansıtıyordu.

Senso'dan sonra, Visconti yeni gerçekçilik ve gerçekçiliğin daha Lukacsçı formları arasında yer değiştirdi. *Senso*'nun metaforik gerçekçiliği *Le Notti bianche* (Beyaz Geceler, 1957) adlı filminde devam etti. Ancak, bunu daha sonra daha yeni gerçekçi nitelikte olan *Rocco e i suoi fratelli* (Rocco ve Kardeşleri, 1960) izledi. Visconti'nin daha Lukacsçı filmi şüphesiz *II Gattopardo* (*Leopar*, 1963) adlı filmiydi. 1860-62 tarihsel dönemi boyunca, Leopar Garibaldi'nin yönettiği devrimci hareket ile giderek büyüyen İtalyan Burjuvazisi arasındaki serpilip gelişen çözümlen-

(23) Liehm, a.g.e., s. 150.
(24) A.g.e., s. 148.

memiş gerilimlerin tarihsel dökümü üzerine trajik bir bireysel çöküş öyküsünü oturtur. Ancak, *Leopar*'ın eleştirel gerçekçiliği filmin büyük bütçeli gösterişlere, fazla karmaşık ve kafa karıştıran anlatı yapılarına ve Burt Lancaster, Claudia Cardinale ve Alain Delon gibi uluslararası yıldızlarla yanlış oyuncu seçimlerine olan güveninden dolayı zayıflatıldı. *Leopar* filmi Visconti'nin özel ve politik olan arasındaki bağlantıya karakteristik yaklaşımından uzaklaştığı için de başarısız oldu. *Vaghe stelle dell'Orsa* (Sandra, 1965) ve *La Caduto delgi dei* (Lanetliler, 1969) gibi daha sonraki filmlerinde Visconti *Senso*'da uygulamış olduğu daha samimi odağa geri döndü ve romantik ilişkileri ve aile ilişkilerini aynı zamanda yabancılaştırıcı tarihsel ve siyasal bağlamları ortaya çıkaran filmler için bir temel haline getirdi. *Lanetliler* filmi, özel olarak, gücü betimlemesiyle ve üst sınıf Nazi ailesinin çöküşüyle, *Senso*'da olduğu gibi, Visconti'nin aşırı süslülüğünün ve Lukacsçı yoğunlaştırılmış bütünselliğin melodramatik uyarlamasının bir örneği olarak görülebilir.

Visconti'nin aksine, 1950'ler ve 1960'lar boyunca Fellini ve Antonioni'nin yaptığı filmlerin sinemasal gerçekçiliği Lukacs'tan ziyade Bazin ve Kracauer'ın teorileriyle daha rahat ilişkilendirilebilecek bir yakınlık gösterirler. *Sonsuz Sokaklar* adlı film üzerine yazarken, örneğin Fellini filmin 'sosyo-politik yaşamı' tasvir etmediğini, ama 'iki insan arasındaki iletişim deneyimini iyi yakaladığını' savunurken Bazin'in akıl hocası Emmanuel Mounier'e gönderme yapar.[25] Fellini'nin *Sonsuz Sokaklar*, *II Bidone* (Üç kağıtçı, 1955) ve *Le Notti di* Cabiria (Cabiria Geceleri, 1956) filmleri kendilerini Visconti'nin kıyameti çağrıştıran 'sosyo-politik' ehemmiyetlerinden uzağa koyar ve insani etkileşimlerin gündelik dünyasına odaklanır. Bu durum Fellini'nin 'gerçekçiliği', *Sonsuz Sokaklar* filminde olduğu gibi, 'birbiriyle temas kuran bir diğerine ulaşan' ve böylece bir ilişkiyi kurtaran, aksi takdirde

(25) A.g.e., s. 159.

'kayıtsız, izole ve ulaşılamaz' hale gelecek iki insanın resmedilmesi anlamında tanımlamasına yol açar:

> Eğer bir film hislerin bu evriminin mikroskobik bir imgesini yaratıyorsa (sanatta, tarihsel boyutlar hesaba katılmaz) ve monolog ile diyalog arasındaki karşıtlığı iyi yakalıyorsa, o zaman çağdaş bir ihtiyaca karşılık veriyor, bazı yönlerini açıklığa kavuşturuyor ve iyice kavrıyor demektir: benim gerçeklik dediğim budur.[26]

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı üzere, bu tür bir gerçekçiliği kavramanın yöntemi Lukacsçı/Viscontivari bir 'tarihsel boyutluluk'un değil, daha ziyade 'hislerin evrimi' içerisinde var olan tarihselliğin 'mikroskobik imge'sinin betimlenmesinden geçer. Fellini bu noktayı tekrar *Sonsuz Sokaklar* filmine atıfta bulunarak, 'bazen güncel hislerin çelişkilerini basit diyalektiklerle kavrayan bir film, belirli bir sosyo-politik gerçekliğin değişimini resmeden bir filmden daha gerçekçidir' diyerek daha da güçlendirmiştir.[27] Dolayısıyla, bu, bahsedilen hislerin evrimi, monoloğun (izole etme) ve diyalogun (birbiriyle ve temas kuran ve birbirine ulaşan) diyalektiği içerisinde ortaya çıkan evrimin, Fellini'nin *Sonsuz Sokaklar* filmiyle kurmaya çalıştığı ve 'gerçekçilik' olarak karakterize ettiği evrimin çerçevesinde ifade edilen çelişkilerdir.

Rosselini'nin *İtalya'ya Yolculuk* filminde olduğu gibi, *Sonsuz Sokaklar* filmi de komünist sol tarafından bariz bir siyasal angajman eksikliğinden dolayı eleştirildi. Ancak, **Aristarco'nun terimi kullandığı anlamında bir film bir tez olmadığı için,** *Sonsuz Sokaklar* filmi yoksulluk ve sömürü gibi meseleler karşısında tavrını alır ve Bazin'in yeni gerçekçiliğin yönetmen tarafından, bir tarafı akılcı bir tarafı duygusal olan belirli bir 'beyinsel yaklaşımı' mutlaka gerektirdiğine dair deyişini onaylar.

(26) A.g.e.
(27) A.g.e.

Yeni-Gerçekçilik analitik bir estetik yaklaşımdan ziyade estetik bir yapıya sahiptir, eğer Bazin'in terimleri içinde ifade edersek, yeni gerçekçilik 'gerçekliğin bir tanımı şeyleri işleri bir bütün olarak görmeye bulaşmış bir bilinç tarafından bir bütün olarak algılanır, kavranır... bu sunum aynı anda hem eliptiktir (gerçekliği eksiltir) hem de sentetiktir.'[28]

Yine de, Fellini'nin filmleri bu bütünsel ve eksiltili sinemasal biçimi toplumsal eleştiri ile sürekli birleştirir. Bu yüzden, örneğin *La dolce vita* (1960) İtalyan yüksek sosyetesinin kozmetik bayağılığının maskesini düşürürken, *Amarcord* (1974) 1930'ların faşist rejimine dolaylı bir gönderme yapar. *Ginger e Fred* (Ginger ve Fred, 1986) gibi sonraki filmler İtalyan modern medya endüstrisini de karikatürize eder. Bireysel ile toplumsalın, sezgisel ile eleştirelin bu çelişik duygular taşıyan ve metaforik sentezi bütünsel olarak Fellini'nin bütün çalışmalarında ve özel olarak *Sonsuz Sokaklar* filminde fenomenolojik sinemasal gerçeklik çerçevesinde Bazinci bir yaklaşımla doğrudan yer alır.

Hemen hemen aynı şey Michelangelo'nun filmleri içinde geçerlidir. Antonioni'nin *I Vinti* (Yenikler, 1952), *Le Amiche* (Kadınlar Arasında, 1955) ve *Il Grido* (Çığlık, 1959) adlı filmleri yeni gerçekçi tarzda yapılmıştır, değişken ve değersiz bir sosyal ortam içindeki bireyin yabancılaşmasını açığa çıkarır. Bu en önemli üç filmin merkezinde, *Sonsuz Sokaklar*'da olduğu gibi *Çığlık*'ta da ötekilerle anlamlı bir iletişim kurmanın varoluşsal problemi üzerine bir odak söz konusudur. Ancak, bu açıdan Antonioni'nin tematik ilgisi filmlerinde görüldüğü üzere 'daha öte yollar'ın olmadığı gerçeklik, *Çığlık*'ta olduğu gibi, Fellini'nin filmlerine daha yakın görünüyor gibidir, seyyah kahraman Aldo partnerden partnere, durumdan duruma kendini çaresizlik içinde ölüme sürükleyene dek ara vermeksizin ilerler.

---

(28) Bazin, André, 'Rossellini'nin Savunması', *Sinema Nedir?* İçinde. Vol. II (Berkeley, CA ve Londra: California Üniversitesi Yayınları, 1972), s. 97

Çığlık filmi kökensizlik, değişkenlik ve geçicilik halleri ile belirtilebilecek toplumu ve kültürü resmetse de, ne Aldo gibi bir karakterin yaşadığı varoluşsal yalnızlık, tamamen dışsal bir belirleyici toplumsal bağlamdan ne de bireysel bir psikolojik yaradılıştan kaynaklanmaktadır. Bu psikolojik olanla toplumsal olan arasındaki tezat Antonioni'nin *L'Avventura* (Macera, 1960), *La Notte* (Gece, 1961), *Eclisse* (Güneş Tutulması, 1962) ve *Deserto rosso* (Kızıl Çöl, 1964) filmlerinde de baş gösterir. Bu filmler *Çığlık*'ta olduğu gibi sosyal olarak marjinal olana yaptıkları yeni gerçekçi vurgudan yüksek düzey burjuvaziye kaysalar da, duygusal bağlılıktan mahrumiyete duyulan aynı ilgi bütün filmlerine nüfuz eder. Örneğin *L'Avventura*'da, bir grup arkadaş içlerinden birinin, Anna'nın ortadan kaybolacağı bir adaya yolculuk eder. Arkadaşları Anna'yı bulmaya çalışmasına rağmen, Anna'nın sevgilisi Sandro ve en yakın arkadaşı Claudia aralarında hassas ve tehlikeli bir ilişki geliştirirler ve Anna'yı aramaktan vazgeçerler.

L'Avventura'da Antonioni'nin esas ilgisinin İtalyan kaymak tabakasının ben-merkeziyetçiliğini ve anlamsızlığını tasvir etmek olduğu iddia edilebilir.[29] Ancak, birçok açıdan, *L'Avventura* bireysel yalnızlığın gerçekliği ile başlı başına sosyal sınıflarla olduğundan daha fazla ilgili görünmektedir. *L'Avventura*'yı yaparken Antonioni, **Husserlci** fenomenolojiden, Fransız moda romanından ve Sartrecı varoluşculuktan etkilenmiştir ve bu etkiler onu *L'Avventura*'da daha tarafsız ve gözlemci bir tarzı uygulamaya yönlendirmiştir. Bu yüzden, *L'Avventura* dramatik gelişimden, bariz bir sembolizmden ya da duygulu diyaloglardan kaçınmıştır ve kendi sırlarını vermeyen bir öykünün haritasını tarafsızca ortaya çıkarmıştır.[30]

L'Avvantura, manzaraya karşı karakterleri cüceleştiren ve gölgede bırakan olguları yan yana getirerek yabancılaşma duygu-

(29) Leprohon, a.g.e., s. 168.
(30) Marcus, s. 190.

sunu dışa vurur. Aynı zamanda, Antonioni'nin kamera hareketlerini titizlikle düzenlemesi de filmin yaydığı ayrıksı bir tedirginlik hissini daha da artırır, Brechtyen bir yabancılaşma hissini yaratır. Tüm bunlar, işçi sınıfı içerisindeki yabancılaşmayı resmeden *Çığlık*'ta olduğu gibi, *L'Avventura*'da burjuvazininkini anlatmasına rağmen, bu film sınıfsal hoşnutsuzluğa dair bir film olmaktan daha çok, bireyle ilgili bir filme dönüşür, ama bireyin yabancılaşması varoluşsal bir sorun haline gelir. Ancak, Antonioni'nin karakterlerinin muzdarip olduğu uzaklaşma duygusu aynı zamanda modern toplum içindeki insanın koşullarının ayrılmaz bir parçasını oluşturmakla ve dolayısıyla özünde toplumsal olmakla tanımlanır. Bu durum da *L'Avventura*'yı *Çığlık*'ta olduğu gibi hem bireysel nihilizmle hem de varoluşunda baskıcı olan dışsal gerçeklikle ilgili bir film yapar.

L'Avventura, *Gece*, *Güneş Tutulması* ve *Kızıl Çöl* filmlerinin hepsi Bazinci ve Kracaeurci sinemasal gerçekçilik anlayışıyla ilişkilendirilebilir. Bu filmlerin en önemlisi olan *L'Avventura*'dan bahsederken, Antonioni 'sıradan ya da belgeselin doğasına yatkın görünebilecek birçok iyi sekansı' filme yerleştirerek 'hareketi bölmeye' nasıl başladığını tanımlar.[31] Bu, 'mekândaki imgeleri' göstermek amacıyla karakterlerin ve olayların filmden çıkarılması gerektiğine dair Kracauer'in inancına bir hayli denk düşer.[32] Benzer şekilde, *L'Avventura*'daki tek planlı ve derin-odaklı fotoğrafın kullanımı, eksiltili anlatım yapısı, gerçek zamanlı sekanslar ve çözümlenmemiş sonlar Bazinci sinemasal gerçekçilik kuramına benzer bir şekilde uyum gösterir.

Antonioni'nin sinemayı anlam katmanlarını su yüzüne çıkarmanın bir aracı olarak kullanması Bazin'in 'uzun süreli ve yakından bakış' gücü altında anlamın adım adım ortaya çıkarıldığı gerçekçi anlamlandırma ve izleyicilik teorisine de yakındır:

---

(31) Liehm, a.g.e., s. 180.
(32) Aitken, Ian, 'Avunma and Kurtarılma: Kracauer, Sürrealizm ve Fenomenoloji', *Screen*, vol. 39, no.2 (Yaz, 1998), s. 135.

Biz biliyoruz ki içe doğan imgenin altında gerçeklik açısından daha doğru ve hakiki olan bir başka imge vardır, bu imgenin altında hala bir başkası, onun altında bir başkası olmaya doğru devam eder, ta sonuna kadar altındaki imgenin varlığı kendini hissettirir, tam da gerçekliğin hakiki imgesine kadar sürer bu arayış, katıksızdır, gizemlidir ve aslında o son imgeye kimse erişemez.[33]

Altta yatanı bulmak amacıyla, ki bu en nihayetinde ulaşılamaz içsel bir gerçek olsa bile, gerçekliğin dışsal katmanlarının kabuklarını soyma sürecinin en açık göstergelerinden biri Antonioni'nin *Blow Up* (Cinayeti Gördüm, 1966) adlı filminde, fotoğrafçının, bir seri fotoğrafı çoğaltırken içlerinden bir tanesinde katilin suçu işlediğine dair gizli bir kanıt keşfettiği sekansta bulunabilir. Ancak, bu 'gerçekliğin doğru imgesi' en sonunda esas karakterde ortaya çıksa da, bu durum sonuçta hem karakterin hem de hem de karakteri sarmalayan yüzeysel ve yanlış etkilenmiş, yönlendirilmemiş bir çevrenin anlamsızlığını ortaya koyar. Bu bağlamda, *Çığlık* filminde ve *L'Avventura*'da olduğu gibi gerçeklik ya da doğruluk varoluşu itibariyle ulaşılmaz kalır.

Pier Paolo Passolini kendisini yeni gerçekçiden ziyade 'mistik bir gerçekçi' olarak tanımlar ve filmlerinin merkezinde bilincin ve modernliğin yıkıcı etkilerinin arkaik biçimleri arasındaki karşıtlık vardır.[34] *Edipo Re* (*Kral Oidipus*, 1967) ve *Medea* (1969) gibi filmlerinde örneğin, Pasolini büyülü ve mistik bilinç ile gerçekliğin daha araçsal ve akılcı tarafları arasındaki karşıtlıkları ortaya çıkarır. Pasolini'nin ilk kurmaca filmi olan *Accattone* (Dilenci, 1961) natüralizmin imgelemler ve tematik mevzularıyla yeni gerçekçi endişeleri devam ettirir ve Antonioni'nin *Çığlık* filmiyle yoksulluk ve az gelişmişlik betimlemesindeki tavizsizliği ve kendinden önceki yeni gerçekçi filmlerin müspet hümanizminin inkârı açısından kıyaslanabilir.

(33) Marcus, a.g.e., s. 191.
(34) A.g.e., s. 245.

Ancak, Pasolini'nin *borgate** ya da gecekondu semtlerinin iç karartıcı tasviri *Çığlık* filminde denenen yoksulluk tasvirinin ötesine geçer ve filmin esas karakteri olan kadın tüccarı Vittorio, eğer varsa, *Çığlık*'taki Aldo karakterinde görülebilecek az sayıdaki iyi tarafına sahiptir.[35]

Accattone'nin natüralizmi, bariz mitolojik boyutlara sahip ve suç, istismar ve ceza gibi meseleleri kapsayan bir anlatı içerisinde kurulmuştur ve Pasolini bu mitolojik *natüralizmi II Vangelo secundo Matteo* (Aziz Matyas'a Göre İncil, 1964) filminde bunu daha ileriye taşımıştır. *Accattone*'de olduğu gibi, *Aziz Matyas'a Göre İncil* filminde profesyonel olmayan oyuncuları, uzun çekimleri, yakın planları ve hareketli kamerayı kullandığı bir sinematografiyi Bazinci bir tarzda uygular ve Pasolini'nin yavaş ve panoramik karelerin ön planda olduğu ve kurguya göre öncelik verilmiş 'teknik kutsallık' ya da 'kutsal kare' kavramını belirgin kılar. Passolini'nin 'kurgu filmdeki görüntüyü yönlendirir, tıpkı ölümün hayatı yönlendirmesi gibi' şeklindeki açıklamasının, Bazin'in kurgusal ve yakın planlı sinematografisinden kaynaklandığı görünür.[36]

Aziz Matyas'a Göre İncil filmi Pasolini'nin 'teknik kutsallık' kavramının daha sonraki 'göstergebilimsel gerçekçilik' kavramına nasıl evrildiğini örnekler. Pasolini hem on dokuzuncu yüzyıl gerçekliğinden hem de Lukacsçı bir eleştirel gerçekçilikten, 'göstergebilimsel gerçekçiliğe' yönelir ve söz konusu göstergebilimsel gerçekçilik kavramında filmdeki imge, hem dünyaya ait hem de 'hafıza ve rüyaların dünyası'na ait imgeleri bir araya getiren bir gösterge olarak algılanır.[37] Pasolini'nin göstergebilimsel gerçekçiliği öznel temsillerin gerçekçi temsiliyetleri ile anlatının devamlılığındaki kırılmalar üzerine Brechtyen ve post-yapısalcı yinelemeleri-süreklilikleri bir araya getirir. Bu sembolik ve

(*) Borgate: İtalyan varoş bölgeleri. (ç.n.)
(35) Liehm, a.g.e., s. 239.
(36) A.g.e., s. 243.
(37) Marcus, a.g.e., s. 247

yansıtmacı gerçekçilik kavramı *Aziz Matyas'a Göre İncil* filmindeki, mitolojik arketipleri çağrıştırma işlevini gören gerçekçi imgelerin olduğu pasajda bulunabilir. *Uccellacci e uccellini* (Kargalar ve Serçeler, 1966), *Kral Oidipus*, *Teorema* (Teorem, 1968), *Medea* ve *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Salò ya da Sodom'un 120 günü, 1975) gibi sonraki filmlerinde, bu yansıtmacı ve alegorik yaklaşımı daha da öne çıkar ve 'mistik gerçekçilik' biçimini geliştirdiğini iddia etse bile Pasolini'nin *Accattone* ve *Aziz Matyas'a Göre İncil*'den sonraki filmleri onu gerçekçi taraftan ziyade gerçekçilik-karşıtı ya da siyasal modernist bir yerde konumlandırır.

Bernardo Bertolucci Pasolini'den etkilendi ve *Accattone*'nin sonuncusunda onunla birlikte çalıştı. Ancak, Bertolucci'nin ilk kurmaca filmi olan *Prima della rivoluzione* (*Devrimden Önce*, 1964) adlı yeni dalga etkileri göstermesiyle beraber, daha sonraki çalışmalarında daha tipikleşeceğini kanıtlamış, lirik ve ağıtvari nitelikler gösteren filminde Pasolini'nin etkisi neredeyse hiç yoktur. Bertolucci'nin *Devrimden Önce* filmindeki Godard esintili biçimsellikten melodramatik ve 'operaya yakın' tonları kullanımıyla karakterize dilebilecek daha gerçekçi bir tarza kaymasıyla, *La Strategia del ragno* (Örümcek'in Stratejisi, 1970), *Il Conformista* (*Konformist*, 1971) ve *Ultimo tango a Parigi* (*Paris'te Son Tango*, 1972) filmlerinde, bu nitelikler daha belirgin hale gelir.[38] Hem *Örümceğin Stratejisi*'nde hem de *Konformist* filmlerinde daha frapan fantezi sekanslarıyla ve rüyalar ile bilinçdışının faaliyetlerine dayanan çok katmanlı anlatılarla beraber gerçekçi bir görsel biçim uygular. *Örümcek'in Stratejisi* aynı zamanda Bertolucci'nin 'şiirsel sinema' kavramından 'oyun olarak sinema'ya geçişini, hem sübjektif kamera hareketlerini hem de melodramatik ve retorik biçimleri birleştirmesiyle damgasını vurur.

Örümcek'in Stratejisi ve *Konformist* filmleri Freudyen psikoanalitik kavramları İtalya'daki siyasi çöküşü güç, manipülasyon

(38) Liehm, a.g.e., s. 275.

ve istismar gibi psikolojik deneyimlerle bağdaştırarak siyasal çözümlemelerde kullanır. Bertolucci burada, Wilhelm Reich'in *Faşizmin Kitle Psikolojisi* ve Erich Fromm'un *Özgürlükten Kaçış* adlı kitaplarından etkilenmiştir; her iki kitap da otoriteryanizmin psikolojik kökenlerini araştırır ve Bertolucci de söz konusu filmlerinde daha sonra baskıcı ve otoriter rejim tarafından teşvik edilecek olan yer ve biçim değiştirmiş psikolojik temelli nevrozlar üzerinden İtalyan faşizminin kökenlerini anlatır. *Konformist* filminde, bu tür bir yerinden edilme eşcinsellik metaforu üzerinden anlatılır. Savunmasız bireyin telafi edici ve otoriter bir devleti arzulamasına neden olan bu kişisel yetersizlik endişesidir ya da gerekli standartlardan kopuştur; filmde Bertolucci faşizmin İtalyan toplumunun belli bir kesiminde nasıl kök saldığını hissettirmek için, eşcinselliğini bastıran ve inkar eden bir ana karakteri, Marcello'yu yaratır. Film, Freudyen toplumsal gerçekçi sinema biçimini yaratmak amacıyla, İtalyan orta sınıfı içerisinde faşizmin doğuşunun hikâyesini, bu durumun psikolojik ve siyasal yanlarını bir araya getirmeye çalışarak anlatmasından dolayı Marksist olmaktan ziyade Freudyen bir yaklaşıma dayanır.[39]

Paris'te Son Tango, *Örümcek'in Stratejisi* ve *Konformist* filmlerine kıyasla azımsanmayacak ölçüde bir ticari başarı yakalasa da, *Paris'te Son Tango* filmindeki belirgin bastırılmış cinsellik ve bireysel nevroz temaları filmi kesinlikle diğer iki filmin yapısını oluşturan tematik parametreler arasında farklı bir yere koyar. Ancak, *Paris'te Son Tango*, diğer iki filmde bulunan yabancılaşma ve sıkışmışlık temalarını daha ileriye götürür ve nihai sonuç insan özgürlüğü için oluşan beklentiler üzerinde 'hemen hemen meta-fizik bir umutsuzluk' ile nitelenebilecek bir filme dönüşür.[40] *Paris'te Son Tango*'da, özellikle Bertolucci'nin karakterini göz alabildiğine geniş ve kişisiz bir arka fonda kadraja aldığı sahnede,

(39) Marcus, a.g.e., s. 307
(40) Liehm, a.g.e., s. 277

Antonioni'nin *L'Avventura* filminin de izleri vardır. Sübjektif kamera hareketlerinin belirgin kullanımı, yinelenen geriye dönüşler ve belirsiz anlatı yapıları da *Konformist* ve *Örümcek'in Stratejisi* filmlerinde biçimsel olarak ekilen tohumlar, *Paris'te Son Tango* filmlerinde meyvelerini verir. Yine, daha önceki iki filmde olduğu gibi, gerçekçilik baskın-düzenleyici yöntem olarak kalır ve hem *Konformist* hem de *Paris'te Son Tango* filmlerinde Bazinci ve Kracauercı sinemasal gerçekçilik kavramlarıyla ilişkili temeller mevcuttur.

Novecento (*1900*, 1976) filminde, Bertolucci hem *Paris'te Son Tango*'da açığa çıkan bireyin işlevsizliğinin içsel keşfinden hem de *Konformist*'te ele alınan bireysel ve politik nevrozların sentezinden, daha Lukacs esintili bir sinemasal biçeme doğru kaymıştır. Visconti'nin *Leopar* filminden esinlenen *1900*, şimdiye kadar İtalya'da yapılmış en etkili filmdir ve 'politik epik' film olarak sahnelenmiş abidevi bir melodramatik destan' olarak tanımlanmıştır.[41] *Leopar*'da olduğu gibi, *1900* filmi de ulusal tarihle aile tarihini yan yana koyar ve bunu İtalyan tarihindeki kilit olayları iki ailenin birbirine geçmiş kaderlerine bağlayarak yapar. Zengin bir toprak sahibinin torunu olan Alfredo ile bir köylünün oğlu olan Olmo esas karakterlerdir. Her ikisi de 1900 yılının ilk gününde dünyaya gelmişlerdir ve Bertolucci'nin filmi onların İtalyan faşizminin yükseliş ve düşüş zemininde evrilen ilişkilerini takip eder.

Ancak, *1900* kapsamı ve sınırları açısından Lukacs'ın yoğunlaştırılmış bütünselliğiyle tanımlansa da, film Lukacsçı anlamda tarafsız bir eleştirel gerçekçilik çalışması değildir. *1900*'ün özellikle ikinci bölümü, açıkça Marksist bir perspektifle değerlendirilir ve film Bertolucci'nin İtalyan yönetici sınıfının zamanla iktidarı köylü ve proletarya ittifakına devredeceğine dair kanaatini içerir. 1900 İtalyan tarihinin aşırı idealleştirilmiş bir görü-

---

(41) A.g.e., s. 278.

nümünü bize sunar, kaçınılmaz biçimden proletaryanın zaferinin geleceğine dair inanç filmin perspektifinden tarih anlatılır ve ele aldığı durumu geçerli kılmak için parodiye dayanan, stilize edilmiş ve melodramatik formatların açık bir şekilde plana yerleştirilerek yönlendirilmesine dayanarak tarihi sonuçları ve yargıları ile filme dönüştürür. Bertolucci'nin önceki filmlerinde olduğu gibi, *1900*'de de Freud etkisi hakimdir ve bu etki babalar, oğullar ve torunlar arasındaki çatışmalarda ve faşizmle bastırılmış eşcinsellik ve saldırgan cinsellik arasındaki ilişkilendirmede ortaya çıkar. Fakat, *1900*'deki toplumsal ve tarihsel eleştiriye duyulan istek, bir ölçüde, bu filmin dikkatini bireysel anormalliklere ve takıntılara sürekli olarak yeniden odaklayan Freudyen kaygılarla baltalanmıştır.[42] Bu tür tasvirler toplumsal ve siyasal işlevsizlik metaforları işlevini görme anlamına gelse de, *1900*'deki kişisel ve politik olan arasındaki metaforik bağlantı şüpheli kalıyor ve sadece belirsiz bir şekilde çiziliyor.

1900, *Konformist* ve *Paris'te Son Tango* filmlerini karakterize eden tuzağa düşürülmüş, savunmasız ve kendi kaderine terk edilmiş öznelliğe daha içsel bir yoğunlaşmadan da yoksundur. Bunun ötesinde, *1900* aynı zamanda sinemada Lukacsçı gerçekçiliği uyarlamanın zorluklarının getirdiği daha genel problemlere de dikkat çeker. Yoğunlaştırılmış bütünselliğin Lukacsçı modeli tarihsel, toplumsal ve siyasal dokunun kapsamını derinlemesine ele alan anlatı ve olay yapısının kullanımını gerektirir. Kaçınılmaz sonuç *1900*'ün, tıpkı *Leopar* filminde olduğu gibi, muazzam ve muhtemelen aşırı-hırslı biçimde ve büyük ölçekte tasarlanan bir çalışma olmasıdır. Ancak, *Leopar* filmi aşırı derecede karmaşık bir anlatı olmasının ve karakter yaratımının yetersizliğinin sıkıntısını çekse de, en azından *1900*'ün İtalyan faşizminin yükselişini ve çöküşünü ele almada başarısız olduğu

(42) Bondanella, Peter, *Yeni Gerçekçilikten Günümüze İtalyan Sineması* (NewYork: Ungar, 1983), s. 314.

İtalyan **Risorgimento**'sunu* eleştirel bir yaklaşımla yansıtmada başarılı olmuştur.

Siyasal tarihin toplumsal gerçekçilikle bağlantısı ayrıca Francesco Rosi'nin sinemasında da görülebilir. Rosi'nin *Salvatore Giuliano* (1962) filmi Sicilyalı eşkıya Guiliano'nun 1950'de öldürülmesinin ardındaki teşvik edici nedenleri yeniden kurmak için, gerçek olayları ve belge niteliğindeki kanıtları kullanır ve Guiliano'yu, ayrılıkçıların, komünizm karşıtlarının, mafyanın ve devletin başkaca amaçları için kullanılan bahtsız bir piyon olarak resmeder. *Salvatore Giuliano* ana karakterin ölümüyle açılır ve filmin geri kalanı cinayete kadar giden olayları ortaya çıkaran bir dizi geriye dönüşleri içerir. Siyasi iktidarın İtalya'nın güneyinde 1940'lar ve 1950'ler boyunca nasıl yapılandığını genel hatlar üzerinden anlattığı için, bu araştırmacı ve 'belgelenmiş' anlatı yapısı Rosi'nin eşkıya figürünü bir katalizör olarak kullanmasına imkân tanır.

Salvatore Giuliano, profesyonel olmayan oyuncuları, stüdyo dışında ayrıntılı çekimleri, belge niteliğindeki bulgu biçimlerini ve flashbacklerle zamansal-mekânsal süreksizliklerin yinelenen kullanımıyla daha da kafa karıştırıcı hale getirilen dağınık olay yapılarını kullanan natüralist yaklaşıma yaslanır. Sonuç da, filmle yakın ilişki kurmak zor olsa da, çalışmanın, Rosi'nin isyan ve ihanet masalını merhameti ve affediciliği olmayan Sicilya manzarasına yerleştirdiği duygusal ve şiirsel yoğunluğun ehemmiyetinin üstesinden gelmesidir. Rosi sinemada 'belgelenmiş drama' yaklaşımına *Ilcaso Mattei* (Mattei Davası, 1972) ve *Lucky Luciano* (Şanslı Luciano, 1973) filmlerinde devam ettirir. *Salvatore Giuliano*'da geliştirilen model Gillo Pontecorvo'nun tanınmış filmi *La Battaglia di Algeri* (Cezayir Savaşı, 1965) filmlerini

(*) Risorgimento: İtalya'nın birleşmesi. İtalya'nın birleşmesi (İtalyanca: Risorgimento; Diriliş ya da Yeniden doğuş) 19. yüzyıl ile 20. yüzyılın başlarında İtalya yarımadasında bulunan devletleri tek bir çatı altında birleştirmeyi amaçlayan siyasi ve sosyal hareket. Bu süreç İtalya'da 1848 Devrimleri ile başlamış, 1886 yılında tamamlanmıştır. (ç.n.)

de etkilemiştir. Ancak, Cezayir Savaşı, çekildiğinde geniş kitlelerce alkışlansa da, meçhul bir belirsizlikten ve daha iyi nitelikte olan Salvatore Giuliano'da ayırt edici olan doğayla çevrenin şiirsel ve natüralist sağduyusundan yoksundur.

Rosi'nin *Cristo si è fermato a Eboli* (*İsa Eboli'de Durdu*, 1979) filmi Salvatore Giuliano'nun yarı-Brechtyen ve belgelenmiş drama yaklaşımından ayrışır ve hem Carlo Levi'nin, filmin de esinlendiği yeni gerçekçi romanının hem de Visconti'nin Yer Sarsılıyor filminin lirik gerçekçi tarzından etkilenmesiyle ayırt edilir. Neredeyse tamamen güney İtalya'nın tecrit edilmiş bir köyünde çekilen *İsa Eboli'de Durdu* filmi, faşist yönetim döneminde, Gagliano köyünde muhalif ve solcu bir entelektüelin (Levi) sürgün günlerinin bir haritasını çıkarır. *Yer Sarsılıyor*'da olduğu gibi, *İsa Eboli'de Durdu* filmi, profesyonel olmayan kalabalık bir oyuncu kadrosuna sahiptir ve köy yaşamının dokusunun, alışkanlıklarının ve doğal çevresinin bol ayrıntılarla gözlemlenmiş olduğu –birçoğunda diyaloğun olmadığı– önemli oranda sahneyi içerir. Ancak, *İsa Eboli'de Durdu* filmi birçok açıdan, Rosi'nin Cagliano insanını ve ortamını yansıtarak uzun zaman harcamak için tek planlı, hareketli kamera sinematografisini kullanmasıyla *Yer Sarsılıyor* filmine nazaran daha Bazincidir.

Önceki birçok yeni gerçekçi filmde tipik faşizm karşıtı ve hümanist duyarlılık *İsa Eboli'de Durdu* filmine de nüfuz etmiştir ve etik ve kültürel değerlerin ana kaynağı olarak tasvir edilen köylülerle onları sömüren ve ezen faşizm temsilleri arasındaki esas ayrım barizdir. *İsa Eboli'de Durdu* filmi köy yaşamının çetin dokusunu betimlerken en iyi durumundadır, tıpkı De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*'nda 1948'deki yoksul kentli ve yarı-proleterlerin varoluşunun tuzaklarını ortaya çıkarmış olması gibi. Ancak, Levi'yi Turin'deki stüdyosunda, ilk önce kız kardeşiyle ve arkadaşlarıyla Cagliano'daki kalışını tartışırken ve sonra onların büyükleri olarak, muhtemelen ölmek üzere olan bir adam olarak, Galiano'da yaptığı bir resme yeniden bakarken gördüğümüz final sahneleriyle Rosi'nin filmi zayıflamıştır. *İsa Eboli'de*

Durdu televizyon için sipariş edilmiştir ve bu da filmin büyük bölümünü göreli olarak yapısı olmayan bir anlatıyla ilişkili bir hava içinde filmin tarihi anlatmasına neden olmuştur, film epik olmaktan ziyade konvansiyoneldir, yerleşik çerçeveleme biçimlerini kullanır. Hikâyenin anlatıldığı çerçeveleme tarzı aynı zamanda İsa Eboli'de Durdu filminde titizlikle kaçındığı öyküyü açmak yerine kapatmaya yönelik anlatma düzeyini belirlemiş gibi görünüyor.

Rosi'nin *Tre fratelli* (Üç Kardeşler, 1989) filmi, tartışılabilir elbette, orta sınıf üç erkek kardeşin kişisel yaşamlarını, arzularını ve hırslarını zamanın İtalya'sının siyasal gerilimleri ve şiddetinin olduğu arka planla bağlantı kurma çabası açısından *İsa Eboli'de Durdu* filminden daha Lukacsçıdır. *Üç Kardeşler* aynı zamanda *İsa Eboli'de Durdu* filmine nazaran toplumsal ve tarihsel bağlam hakkında daha fazla bilgi verir ve böyle yaparak önceki filmlerine nüfuz eden yeni gerçekçi biçimden dönüş yaptığını temsil eder. Ancak, *Üç Kardeşler*'de altta yatan ideolojik kinaye *İsa Eboli'de Durdu* filminde olduğu gibi aynı kalır: siyasal kurumların ve genel olarak burjuva toplumunun taşralı köylüleri sömürmesi. *İsa Eboli'de Durdu* filminde olduğu gibi köy yaşamının değerlerine duyulan nostalji *Üç Kardeşler*'e nüfuz etmiştir ve köy yaşamının değerlerine dönüş, siyasetin kendi kendine hizmet eden oyununu ve gelişmekte olan dünyanın sömürgeci eğilimlerini aşmanın bir aracı olarak öne sürülmüştür.

Bürokrasinin baskıcı doğasına ve köylü kültürünün içsel kıymetine yönelik benzer tavra Ermanno Olmi'nin filmlerinde rastlanabilir. Olmi'nin *L'Alberto dei zoccoli* (*Nalın Ağacı*, 1978) adlı filmi on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru Lombard çiftliğindeki yaşamın yakından ve natüralist bir çalışmasıdır. Dış mekân çekimlerini, profesyonel olmayan oyuncuları, gevşek anlatıyı ve doğaçlama diyalogları kullanımıyla *Nalın Ağacı* Bazin'in ideal sinemasal gerçekçilik kavramına yakınlaşır ve Olmi'nin şiirselleştirilmiş ve yer yer sembolik gerçekçiliği uygulaması da Bazin'in bahsettiği şiirsel ve açığa vurucu anlara benzerlik gös-

terir, filme dâhil eder. *İsa Eboli'de Durdu* filmi gibi, *Nalın Ağacı* da köy yaşamına sessiz ve mütevazı bir saygı duruşudur ve film ilk 1978'de gösterildiğinde Bertolucci'nin iki yıl evvel gösterimi yapılmış *1900* filminin melodramatik abartılarına bir cevap mahiyetinde algılanmıştır.

Rosi ve Olmi'nin filmlerinin aksine, Paolo ve Vittorio Taviani'lerin filmi *Padre padrone* (Babam ve Ustam, 1977), *Il Prato* (Çayır, 1979) ve *La Notte di San Lorenzo* (San Lorenzo Gecesi, 1982) filmleri yeni gerçekçi geleneğin ögelerini metaforik, sembolik ve kimi zaman Brecthyen bir yaklaşımla bir araya getirir. *Babam ve Ustam* gelişmemiş, kötüye eğilimli ve fakirleştirilmiş taşra kültürüyle kayalıklı ve bozkırlarla kaplı çetin tepelerin manzarası arasındaki ilişkinin betimlenmesi açısından inatçı bir şekilde natüralisttir. Ancak, *San Lorenzo Gecesi* daha yansıtmacı bir filmdir. Daha önce *İsa Eboli'de Durdu* ve *Nalın Ağacı* filmlerinde olduğu gibi, *San Lorenzo Gecesi* köylülerle baskıcı ve bu sefer yabancı askeri kuvvetler arasındaki çatışmayı resmeder, ama her ikisinden de farklılaşır. Babam ve Ustam'da olduğu gibi, bu film Nazi acımasızlığını kıyımını ve yerel direnişin dökümünü bir araya getirmek için kullandığı hünerli yollara dikkat çeker, hatta bu yönleriyle kasıtlı biçimde yeni-gerçekçi modelin bir parodisini yapacak bir üslup tutturur.[43]

İtalya'da faşist diktatörlük İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına yaklaşırken aniden çökerken, İspanya'daki faşist rejim 1975'te General Franco'nun ölümüne dek hüküm sürdü. Bunun ardından, eninde sonunda 1982'de sosyalist hükümetin seçimine neden olan demokratikleşme süreci yavaş yavaş başladı. 1939'dan bu yana, Franco'nun sağ siyasetle, orduyla ve Katolik Kilisesi'yle olan iş birliği sosyalistlerin, kilise karşıtlarının ve cumhuriyetçilerin Halk Cephesi Hükümetini mağlup etti ve 1976'daki

(43) Marcus, a.g.e., s. 390.

Franco sonrası dönemin başlangıcında İspanyol Sineması Mussolini'nin baskısı altındaki İtalyan Sineması gibi neredeyse devlet tarafından kontrol ediliyordu. İspanya'da, sinema endüstrisi çekimlerden önce senaryoyu sansürleyen ve İspanyol sinemasının rejimin imajını, politikalarını ve ideolojisini yeniden üreten ve meşrulaştıran bir sinema olduğunu kesinleştiren bir devlet kurumu tarafından kontrol ediliyordu. Sonuç da faşist İtalya'da olduğu gibi var olan toplumsal gerçekliklere eleştirel yorumda bulunmaktan ilgisini kesmiş bir sinema üretimiydi.

Mussolini'nin faşist rejiminde olduğu gibi, Francocu faşizm de ideolojik onaylanma kaynağı olarak destansı geçmişe yöneldi, hâlbuki Mussolini'nin rejimi sonuna kadar Antik Roma imajını sahiplenirken, İspanyol faşizmi onun yerine on beşinci ve on altıncı yüzyılları boyunca İspanyol kolonyal yayılmacılığın 'altın çağ'larına yöneldi. Dolayısıyla, *Alba de América* (Amerika'nın Düşüşü, Juande Orduña, 1951) Kolomb'un Amerika'da sömürgeleştirmesini hem dini bir görev hem de yeni dünyanın pagan kültürleri arasındaki uygar İspanyol değerlerini yayma çabası olarak gösterir.[44] Ancak, emperyalist kökeni böylesi eylemleri kendilerine haksız yere mal etmelerine ek olarak, rejim ideolojik olarak doğrulanmak için önemli bir başka kaynaktan yararlandı: 1936-39 İspanya İç Savaşı. İspanya İç Savaşı, İspanyol sinemacılar için önemini halen koruyan bir olaydır. Carlos Saura 1976'da, 'İspanyol İç Savaşı üzerimizde ağırlık yapıyordu ve hala daha yapıyor' diyerek bunun önemini doğruladı.[45] Birçok *cine cruzada*, yani İç Savaş temalı filmler, Franco döneminde yapıldı ve çoğu rejimi meşrulaştırmaya ve onun tarihsel soy ağacını haklı çıkarmaya hizmet ettiler. Bu yüzden, *Sin novedad en el alcázar* (Alcazar Kuşatması, Augusto Genina, 1940) filmi ' Ulusal davanın cesaretini, onurunu ve dürüstlüğünü' över.[46]

(44) Jordan, Barry, ve Morgan-Tamosunas, Rikki, *Çağdaş İspanyol Sineması* (Manchester ve New York: Manchester Üniversitesi Yayınları, 1998), s. 17

(45) Deveney, a.g.e., s. 3.

(46) Jordan ve Morgan-Tamosunas, a.g.e., s. 18.

İç Savaş filmlerine ilaveten, Franco döneminin İspanyol sineması yürürlükte olan rejimi destekleme stratejisinin bir parçası olarak diğer sinemasal türlere de kucak açtı. Bunlar eskiden beri süregelen klasik edebi metinlerin uyarlanması geleneğidir. Bu yüzden, örneğin Cervantes'in *Don Quixote de la Manche* (Donkişot) adlı eserinin 1947 tarihli uyarlama versiyonunda idealist Donkişot Franco'yla kıyaslanır.[47] Bu alenen Franco yanlısı filmlerin yanında, *Sacredotes* adı verilen dini filmler, folklorik müzikaller ve boğa güreşi filmleri de vardı. Bunlar ve diğer eşdeğer popüler araçlar İspanyol faşizminin geleneksel ve muhafazakâr İspanyol ulusal kimliğini ulusal bir mertebeye koyma amacına hizmet etti.[48]

Yukarda bahsedilen filmler ve türler güncel meselelere eleştirel yaklaşmaktan büyük ölçüde kaçındı; neticede yeniden canlandırılmış İspanyol sinema kültürü için bir model teşkil eden İtalyan yeni gerçekçiliğine bakan daha toplumcu sinemacılar arasındaki tepkiye yol açan da bu kopuştu. 1947'de ulusal sinema okulu olan *IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas)*[*] Madrid'de kuruldu. Burada sinemacı öğrenciler İspanya'nın geri kalanında yasaklanan yabancı filmleri izleme fırsatı buldular. 1951'de *IIEC Bisiklet Hırsızları, Paisa, Roma Açık Şehir* ve *Miracolo a Milano* (Milano'da Mucize, De Sica, 1950) gibi filmlerin gösterildiği İtalyan Film Haftası etkinliği düzenledi. Bu da nihayetinde 1953 yılında *Objectivo* adlı sol kanat bir derginin kurulmasına neden oldu. 1953 ve 1955 yılları arasında, *Objectivo*, Guido Aristarco'nun ve İtalya'da *Cinema Nuovo*'nun benimsediği Jdanovcu bir çizgiye bağlı kaldı, Fellini ve Rosselini gibi Marksist sinemacıları daha kapalı bir şekilde

(47) Bordwell ve Thompson, a.g.e., s. 430.
(48) Borau, Luis José, 'Prolog: İspanyol Sinemasının Kendine Doğru Uzun Yürüyüşü', Evans, Peter William (ed.), *İspanyol Sineması: Auteur Geleneği* içinde. (Oxford: Oxford Üniversitesi Yayınları, 1999), s. xix.
(*) IIEC (Instituto de Investigaciones yExperiencias Cinematográficas): Sinema Pratikleri ve Araştırma Merkezi. İspanya'daki ilk sinema okulu. Bir süre bağımsız faaliyet gösterdikten sonra devlet üniversitesine entegre edilmiştir. (ç.n.)

eleştirirken, *Cinema Nuovo*'nun Visconti ve Zavattini gibi (ki Objectivo'nun ilk baskısı sadece Zavattini'ye on sekiz sayfa yer ayırır) 'onaylanmış' sinemacı ve teorisyenlerinin çalışmalarını destekledi.[49]

İspanyol yeni gerçekçi sinemanın oluşumu Objectivo'nun Fellini'nin *Üç Kâğıtçı* ve Antonioni'nin *Kadınlar Arasında* gibi son dönem İtalyan filmlerinin derinlemesine tartışıldığı baskısının yayınlandığı 1955 yılında daha da pekişti. Dergi, İtalyan yeni gerçekçiliğin kapsamlı ölçüde tartışıldığı aynı yılın Mayıs ayında, Salamanca'da düzenlenen Birinci Ulusal Film Kongresinin organize edilmesine yardımcı oldu. Kongre, Komünist Parti üyelerinden Faşist Parti üyelerine kadar, hepsinin de ticari Francocu sinemayı 'siyasal olarak etkisiz, toplumsal olarak yapmacık, entelektüel olarak değersiz, estetik olarak var olmayan ve endüstri anlamında kötürüm' olmakla suçladığı geniş bir kesimin ilgisini çekti.[50] Ancak, rejim kısa sürede İspanyol sinema kültürü içerisindeki bu tür gelişmelerin yerleşik ortodoksiye bir meydan okuma yarattığını fark etti ve sonuç olarak da *Objectivo* kapatıldı.

1950'ler boyunca, İtalyan yeni gerçekçiliği normatif yüzeyselliğe, estetik gereksizliklere ve –asla her durumda olmamakla beraber– rejimin kendisine muhalif olan İspanyol sinemacıları için bir model teşkil etti. Bu sinemacıları yeri gerçekçilik çatısı altında birleştiren ise İspanyol sinemasının 'boyalı bebek'lerin sineması olmaya dur demesi ve onun yerine 'günlük hayattan doğan problemlere' odaklanması gerektiğine duyulan istekti.[51] *Dolayısıyla bu, İspanyol yeni gerçekçiliğinin ortaya çıkışının ardındaki harekete geçiren temel güdü denilebilecek İtalyan yeni gerçekçiliği içerisindeki toplumsal gerçekliğin İspanyollarca duyulan ihtiyaçtı, kaçınılmaz olarak baskıcı iktidar altında İspanyollar*

(49) Kinder, Marsha, *Kanlı sinema: İspanya'da Ulusal Kimliğin Yeniden İnşası* (Berkeley, CA ve Londra: California Üniversitesi Yayınları,1993), s. 26.
(50) A.g.e., s. 27
(51) A.g.e., s. 28.

direniş için yeni-gerçekçiliğe yakın durdular. Ancak, siyasal bir sansür varolduğu için, daha solcu olan ve 1950'lerde İspanya'da gelişen yeni-gerçekçilik esintili bir sinema gizli kapaklı uygulanmaya ve rejime karşı çoğunlukla küçümseyici bir tavır takınmaya, daha doğrudan bir siyasal gündemden kaçınmaya zorlandılar. Örneğin, Luis Garcia Berlanga'nın *Calabuch (1956)* adlı filminin mevzusunu ironik bir biçimde sergilemesi diğer taraftan yetkililerce eleştirinin ötesinde algılanırken, Berlanga ve Juan Antonio Bardem'in *Bienvenido Mr. Marshall! (Hoşgeldiniz Bay Marshall!, 1951)* adlı filmi İspanyol olmanın klişeleşmiş kavramlarını 'ciddi' bir filmde kabul edilemeyecek ölçüde hicvetti.[52]

Bu kısıtlamalara rağmen, İtalyan yeni gerçekçiliğin etkisi yine de 1950'ler boyunca daha gerçekçi birtakım İspanyol filminin ortaya çıkmasına neden oldu. Örneğin, José Antonio Nieves Conde'nin *Surcos* (Oluklar, 1951) adlı filmi kırsal yoksulluğun ve mahrumiyetin görüntülerini sergilemesiyle dönemin diğer filmlerinden keskince ayırt edilir ve nihayetinde Ulusal Tasnif Kurulu tarafından 'ciddi ölçüde tehlikeli' olmakla suçlanmasına yol açar.[53] *Oluklar*, İspanyol ulusal sinemasını faşist Falanjın idealleri etrafına kurmak amacıyla yeni gerçekçilikten yararlanan Falanjist bir film olsa da, İspanyol kırsalındaki yoksulluğun böylesi açığa vurulması iktidar için yine de kabul edilemezdi. Nieves Conde'nin aksine, sol kanattan gelen Juan Antonio Bardem, *Calle mayor* (Ana Cadde, 1956) adlı filminde taşralı İspanyol değerlerinin temelini çürütmeye koyuldu. Rejim tarafından ağır bir şekilde sansüre uğrasa da, *Ana Cadde* filmi 1956'da yeterli eleştirel ve estetik etkisini sürdürmesinden dolayı Venedik Mostra'da Uluslararası Eleştiri Ödülü'nü almaya hak kazanırken, Bardem'in klasik Hollywood ve Francocu melodramın geleneklerinin temelini sarsmak amacıyla yeni-gerçekçi teknikleri uy-

(52) Rolph, Wendy, 'Bienvenido Mr Marshall! (Hoşgeldiniz Bay Marshall!) (Berlanga, 1952)', Evans, a.g.e., içinde, s. 10.
(53) Kinder, a.g.e., s. 29.

gulayan daha eski filmi *Muerte de un ciclista* (Motosikletçinin Ölümü, 1955) 1955'teki Cannes Film Festival'inde Uluslararası Eleştiri Ödülü'nü kazandı.[54]

Yukarıda verilen örneklerde olduğu gibi, bu dönem boyunca İtalyan yeni gerçekçiliği hem sağ hem de sol tarafından, canlandırılmış ulusal bir sinemanın üzerine inşa edilebileceği uygun bir model olarak kabul edildi. Örneğin, hükümetin Sinema Genel Müdürü Garcia Escudero gibi bir muhafazakâr, *Oluklar* filmini 'karton sinemada gerçekliğin ilk parıltısı' olarak tanımlayarak yağmalamadan önce, İtalyan yeni gerçekçiliğin **Verist** gelenekten miras aldığı müspet hümanist yönelimi muhafazakârlığın ve toplumsal Katolikliğin kendi damgasıyla birleştirdi. Diğer yandan, Bardem ve Basilio Martin Patino gibi sinemacılar yeni gerçekçiliğin Marksist ve anti-faşist bir sinema için temel sağlayabileceğine inandılar.[55]

Escuderos gibi Falanjistlerce algılanan değerine ilaveten, İtalyan yeni-gerçekçiliği 1950'ler boyunca İspanya'yı geleneksel olarak muhafazakâr olsa da aydın bir Avrupa ülkesi gibi resmetmeye çalışan Francocu hükümet için de bir model işlevi gördü, Francocu yetkililer, uluslararası çapta ün salmış ve prestijli bir sinema hareketinden yola çıkan İspanyol ulusal sinemasına gösterilecek desteğin bu tür hırsları artıracağını umdu. Yeni-gerçekçiliğin başka bir Latin kökenli ve faşist geçmişe sahip bir ülkede doğmuş olduğu gerçeği de hükümet yetkililerinin, İspanyol yeni gerçekçiliğinin kendi rolünü resmi yetkiye sahip ulusal bir projenin daha genel kapsamlı uygulamasına dayandırılabileceğine inanmalarına yol açtı. Bu kavrayış, sürgündeki Louis Buñuel'in yeni gerçekçiliğe içkin müspet hümanizmin kasten temelini çürüttüğü *Los Olvidados* (Unutulmuşlar, 1950) adlı filmini çekmesine yol açan İspanya'da ortaya çıkan yeni ger-

(54) Roberts, Stephen, *'Yeni İspanyol Sinemasının Peşinde: Bardem'in Calle Mayor'u (1956)'*, Evans, a.g.e., içinde s. 19.
(55) Kinder, a.g.e., s. 31.

çekçi geleneği kendilerine mal etmeye çalışmalarıydı. Ancak, *Unutulmuşlar* filmi hemen yasaklandı ve 1950'lerin ilk yılları boyunca İspanyol sinemacılarının geniş bir kesimi filmden bihaberdi. 1961 yılında sinemacı Carlos Saura Buñuel'i *Viridiana* (1961) filmini yapması için İspanya'ya geri dönmesi konusunda cesaretlendirdi. Ancak *Viridiana* Katolik Kilisesi tarafından dini bir küfür olduğu gerekçesiyle suçlandı ve *Unutulmuşlar*'da olduğu gibi yasaklandı. Yine de tüm bu yasaklamalara rağmen aynı anda demokratik İtalyan devleti yeni gerçekçiliği bilfiil bastırmaya çalışırken İspanyol diktatörlüğünün akımın gelişimini ve büyümesini teşvik etmesi ironikti.

1962 ve 1969 yılları arasında geçen dönem İspanyol toplumunda ve sinema kültüründe bir nevi özgürleşmeyle ve 'yeni İspanyol sineması'nın ortaya çıkmasıyla dikkat çeker. 1970'lerde yeni Alman sinemasında olduğu gibi, yeni İspanyol sineması devlet tarafından modern İspanya'nın canlı kültürel yaşamı olan bir Avrupa ülkesi olduğunun kanıtı olarak teşvik edildi. Ancak, bu tür bir teşvik *Unutulmuşlar* ve *Viridiana* filmlerinin yasaklanmalarına yol açan düzenleyici kısıtlamaların kolaylaştırılmasını gerektiriyordu ve bu strateji devlet için riskliydi. Örneğin, García Berlanga'nın *El verdugo* (İnfazcı, 1963) filmi 'İspanya'ya karşı şimdiye kadar yöneltilmiş en büyük iftira' olmasına dair şikâyetlere yol açarak idam cezasının kötüye kullanıldığını ifşa etti.[56]

Yeni İspanyol sinemasının ortaya çıkmasına eşlik eden özgürleşme dönemi, hükümet bakanlarının da içinde olduğu siyasal bir skandalın ve '68 Mayıs olaylarından ilham alan öğrenci ayaklanmalarının hemen ertesinde son buldu. 1969 ila 1973 yılları arasında, katı sansür uygulamaları yeniden yürürlüğe kondu ve sinemacılara verilen devlet yardımı keskin bir biçimde kesildi.[57] Yeni İspanyol sinemasının 'üçüncü evresi' 1973'ten 1982'ye

(56) Deveney, a.g.e., s. 8.
(57) Kinder, a.g.e., s. 5.

kadar sürdü ve Franco'nun vaftiz oğlu Carrero Blanco'nun suikastından 1982'de sosyalist hükümetin başa geçtiği demokratik seçimi kapsadı. Bu 'yumuşak diktatörlük' dönemi ya da *dictablanda** son derece önemli şu tür filmlerin ortaya çıkmasına tanık olmuştur: *El esp´ritu de la colmena* (*Arı Kovanının Ruhu*, Victor Erice, 1972), *La Prima Angélica* (Kuzen Angélica, Carlos Saura, 1973) ve *Cr´a cuervos* (Besle Kargayı, Saura, 1975). 1975'te Franco'nun ölümünden sonra, Jaime Chávarri'nin *El Desencanto* (Düş Kırıklığı, 1976) adlı filmi gibi daha açıkça muhalif olan filmler belirmeye başladı.

1982'de sosyalistlerin seçim zaferinin ardından, sansür ciddi ölçüde azaldı ve daha çığır açan filmler ortaya çıktı. Carlos Sagura'nın 1980'lerdeki 'flamenko üçlemesi' olan *Bodas de sangre* (Kanlı Düğün, 1981), *Carmen* (1983) ve *El amor brujo* (Büyülü Aşk, 1986) adlı filmleri, müzikal ve dans biçimlerine dayanan daha performatif bir biçimi uyarlamak adına hem 1960'lardaki yeni gerçekçi filmlerinden hem de 1970'lerdeki daha dışavurumcu toplumsal gerçekçi filmlerinden uzaklaştı. Toplumsal ve kültürel kimlik meselelerini incelemek için performans kullanımında Saura'nın dans üçlemesi, G. W Pabst'ın *Dreigroschenoper* (Üç Kuruşluk Opera, 1930) ve Slatan Dudow'un *Kuhle Wampe* (1931) adlı eserlerine dek uzanan Avrupa sinemasının çok eski geleneğinin yanı sıra, 1970'lerde Almanya'da, Straub ve Syberberg'in filmlerinde ortaya çıkan performatif ve siyasal modernist sinemayla ilişkilendirilebilir.

Zamanının İspanyol tarihine daha eleştirel bakan kurmaca filmler 1975'te Franco'nun ölümünün hemen ardından görünmeye başladı. Bardem'in *Siete d´as de enero* (Ocak'ta Yedi Gün, 1978) adlı filmi 1977'de dört işçi liderinin suikastına yol açan si-

(*) Dictablanda: İspanyolca 'dictadura(diktatörlük)' ve 'blanda (yumuşak)' kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşan 'yumuşak diktatörlük' anlamına gelen İspanyolca kelime. Siyaset biliminde bireysel özgürlüklerin yok edildiği değil, daha çok korunduğu bir diktatörlüğü ifade etmek için kullanılır. (ç.n)

yasal olayların bir hesabıdır ve belgesel niteliğindeki canlandırmayı politik film türünden yola çıkan dramatik anlatı yapısıyla birleştirir. Bardem'in etkileyici filmi *Lorca, muerte de un poeta* (Lorca, Bir Şairin Ölümü, 1987) da daha geniş bir toplumsal, siyasal ve tarihsel bağlamı aydınlatma aracı olarak kişisel biyografiden yararlanır. *Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1986), *El lute I: camino orevienta* (**El lute I: Koş ya da Öl,** Vicente Aranda, 1987), **El lute II: Mañana seré libre** (1988) ve *Lorca, Bir Şairin Ölümü* gibi filmler de dönem filmi, politik film, kişisel biyografi ve toplumsal gerçekçilik gibi türleri, çoğunlukla analitik ve eleştirel ama nadiren de olsa hagiografiye (azizlerin yaşam öyküsü) kapılan bir sinema modelini yaratmak amacıyla bir araya getirir. Henüz 1980 yıllarında, Gillo Pontecorvo'nun *Operación Ogro* (Ogro Operasyonu) adlı filmi bu türün komplo/aksiyon film modelinin etrafında gezinen daha formül-benzeri bir araca evrilmesini gözler önüne serer.[58]

1950'lerde Heimatfilme'in özgün Alman ulusal kimliğinin kaynağını kırsalda saptaması gibi, Francocu İspanya'da da köy hayatını betimleyen filmler Katolik ve muhafazakâr kırsal kesimi iktidardaki rejim tarafından örnek teşkil edilmiş ulusal karakterin kaynağı olarak saptadılar.[59] 1970'ler boyunca Almanya, Fransa ve İtalya'daki solcu sinemacılar kırsalı yeniden değerlendirmeye ve onu yaşamın değerli bir safhası ve burjuva toplumunun bir alternatifi olarak görmeye başladılar. Örneğin, bu durum Francesco Rosi, Ermanno Olmi, René Allio ve Edgar Reitz'in filmlerinde böyledir. Ancak, kırsalın solcularca benimsenmesi, daha 1970'lerin ortalarına kadar faşist ideolojiyi meşrulaştırmak adına köylü ve tarımsal bir temsile bel bağlamış olan İspanyol sinemasında daha fazla probleme neden olmuştur. Sonuç olarak, Franco sonrası muhalif sinema kırsal meselelerin tasvirine dönüş yapınca, bunu ağırlıklı olarak negatif bir pers-

(58) Jordan ve Morgan-Tamosunas, a.g.e., s. 23.
(59) A.g.e., s. 46.

pektiften bakarak ve kırsal kültürün faşizmi etkilediğini ve beslediğini vurgulayarak yapmıştır.

Kırsal yaşantının daha karanlık yüzüne odaklanan bu filmler bütünü içerisindeki en önemli çalışmalardan biri José Luis Borau'nun *Furtivos* (1975) adlı filmidir. *Furtivos*, ensest, cinayet ve vahşilik gibi davranışların, rutin olarak değilse de, bir derece kaçınılmazlık içerisinde ortaya çıktığı kırsal bir dünyayı tasvir eder. *Furtivos* terimi hem 'kaçak avcılar' hem de 'yaşamını gizlilik içinde sürdüren kişiler' anlamına gelir ve Borau filminde 'Franco altında, İspanya'nın hayatını gizlilik içinde yaşadığını' göstermeyi arzulamıştır.[60] Biçimde gerçekçi olmakla beraber, *Furtivos* resmen tasdik edilmiş gücün faşist İspanya'da bir baskı aracı olarak kullanıldığının sembolik bir alegorisidir. Film kişisel ve politik müzminliğin koşullarını ve atmosferini ifade etmek amacıyla El Greco ile Ribera'nın resimlerinde bulunan ışık-gölge oyunlarını yeniden üretmeye çalışan bir sinematografiyi kullanır.[61] Psikolojik takıntıyı ve ihaneti betimlemesiyle, *Furtivos* Franco'nun İspanya'ya 'un bosque en paz' ('barış dolu bir orman') olarak bakışıyla ülkenin 'karşılıklı yıkımın peşinde koşan yaratıklarla dolu gizli bir şeytani hapishane' imgesini karşı karşıya getirmeye çabalayan bir çalışmadır.[62]

Furtivos gibi, Ricardo Franco'nun *Pascual Duarte* (1975) adlı filmi Francocu kırsal cennetin benzer şekilde pesimist bir resmini sunar. *Pascual Duarte* İspanya İç Savaşı'ndaki olaylarda yakalanan bir köylüdür. Ancak, baskıcı bir aile, fakirleşmiş bir toplumsal çevre ve en alta yakın bir yerinde konumlandığı sınıf hiyerarşisi tarafından psikolojik olarak zarar görmüş biridir. Bu durum saldırmasına, öldürmesine ve sonuç itibariyle kendini öldürmesine neden olur. *Pascual Duarte* şiddet, cinayet ve ana katli

(60) Deveney, a.g.e., s. 211.
(61) Evans, Peter William, '*Furtivos* (Borau, 1975): Annem Sevgilim', Evans, a.g.e. içinde, s. 116.
(62) A.g.e., s. 117

tasvirlerini çetin koşullardaki fakir kırsal manzaraya karşı kurar ve film şiddetin 'her türlü kimlikten soyunmuş sınıf için konuşulabilir tek dil' olduğu baskıcı bir kültürün alegorisidir. [63]

Gerek *Furtivos* gerek de *Pascual Duarte*, İspanyol 'siyahi' resimsel ve edebi gerçekçiliği olan *Tremendista* geleneğiyle ilişkilendirilebilir ve *Furtivos* Goya'nın *Saturn Devouring his Son* (Oğlunu Yiyen Satürn) adlı 'siyahi' resimlerinden ve Buñuel'in *Tristana* adlı filminden doğrudan etkilenmiştir.[64] Siyahi gerçekçiliğin *Tremendista* geleneği İspanyol Enginizasyon'una ve İspanyol Fethi boyunca yenidünyadaki etnik nüfusa karşı uygulanan vahşete dek uzanır. Ancak, İspanya İç Savaşı boyunca görülen vahşi kardeş katlini tasvir etme hem edebiyatta hem de sinemada kullanılmıştır ve hem *Furtivos* hem de *Pascual Duarte* filmleri şiddetin, baskının ve acımasızlığın salgın olduğu Francocu kültürü tasvir eden bu gelenekten yararlanmıştır.

İspanyol sinemasında 1970'ler boyunca tarihsel-natüralist gelenek içerisindeki diğer filmler Cumhuriyet'in çözülüşünün ardından hala ayakta kalan cumhuriyetçi gerilla savaşçıları olan *maki* (*maquis*) figürüne odaklanan filmlerdi. Bu kategorideki filmler şunlardır: *Los d´as del pasado* (*Mazideki Günler*, Mario Camus,1977), *El corazón del bosque* (Ormanın Yüreği, Manuel Gutiérrez Aragón, 1978), *La luna de los lobos* (Kurtların Ayı, Julio Sánches Valdéz, 1987), *La guerra de los locos* (Delilerin Savaşı, Manolo Matji, 1987), *Pim, pam, pum fuego* (Hazır ol, Hedef al, Ateşle, Pedro Olea, 1975), *Si te dicen que ca´* (Sana Söylerlerse Düşerim, Vicente Aranda, 1989) ve *El esp´ritu de la colmena* (Arı Kovanının Ruhu). Bunların içindeki en önemli iki film *Mazideki Günler* ile *Arı Kovanının Ruhu* filmleridir. *Mazideki Günler* makilerin öyküsünü ve onların Sivil Birliklere karşı mücadelesini, onu kuşatan bir kültürü ve çevreyi çağrışımcı de-

(63) Deveney, a.g.e., s. 14–15.
(64) Kinder, a.g.e., s. 234.

taylarla sunan bir mizansenle görüntüler. Konu ele alınırken karakterleri belirli ve kapsayıcı bir kültürel ve doğal çevre içine yerleştirmeyi amaçlayan bir biçim Olmiand Rosi'nin filmlerini akla getirir. Bununla birlikte, Austurias'ın manzarası ve halkının Camus'ya dair çağrışımı *İsa, Eboli'de Durdu* ya da *L'Albero dei zoccoli* filmlerinde bulunan daha karanlık bir görünümü canlandırır, 'semboller aracılığı ile (İç Savaşın) trajedisini yeniden yaratır: manzara, ev, okul, çocuklar... soğuk, orman'.[65]

En önemli maki filmi olan *Arı Kovanının Ruhu* aynı zamanda şimdiye dek yapılan eleştirel İspanyol filmleri içerisinde en başarılı olanlarından biridir ve 'İspanyol sineması için yüksek puan' almasıyla tanımlanır.[66] Kırsal Kastilya bölgesinde, İç Savaş'ın sona ermesinin hemen ardından çekilen Erice'in filmi, genç bir çocuk ile yaralı makilerin karşılaşmasını anlatır. *Arı Kovanının Ruhu* çocuğun (Ana) gözünden anlatılır ve bunun bir sonucu da görece çok az diyalogu içermesi ve onun yerine hem kırsal Kastilya manzarasının görsel niteliklerini hem de çocukluğun kısa ve özlü sözlere dair bilincini hissettirmeye yoğunlaşmasıdır. *Arı Kovanının Ruhu* öznel imgelemleri ve natüralist olmayan atlamaları içeren bazı modernist araçları uygular ve filmin bütün yaklaşımı nesnelerin, evlerin ve görünümlerin filmde kendi hikayelerinin öneminin ötesine taşan bir tını dâhilinde dönüştürülmesine dayanır. *Arı Kovanının Ruhu* ayrıca spesifik tarihsel bir bağlamda kurulmuştur. Ancak bu bağlamı Lukacsçı bir damardan betimlemekten ziyade, film dönemin ahlaki havasını iç karartıcı manzaraların ve yalıtılmışlık imgelerinin kullanımı ve bu imgelerin 'baskıcı, iç bunaltıcı ve kalıcı olarak acı veren atmosferini anlatmada güçlü yeteneği'nin sergilenmesi aracılığıyla ifade eder.[67]

---

(65) Deveney, a.g.e., s. 100.
(66) Smith, Julian, Paul, 'Metafizik ve Bilimsellik arasında: Victor Erice'in El espíritu de la colmena (1973) Filmini Yeniden Tarihselleştirmek', Evans, a.g.e. içinde, sf. 93.
(67) Deveney, a.g.e., s. 124.

Hem *Mazideki Günler* hem de *Arı Kovanının Ruhu* filmleri Kracauerci sinemasal gerçekçilik kavramlarıyla ilişkilendirilebilir ve Erice'in daha sonraki filmi *El sol de membrillo* (Ayva Ağacı Güneşi, 1992) Kracauer'in gerçekçi sinema hakkındaki fikirlerini çok daha yakından uygular. Bir ressamın ayva ağacının değişen görünümünü yakalamaya çalışmasını anlatmasıyla, *Ayva Ağacı Güneşi* Kracauer'ın *Film Teorisi* adlı kitabında kullandığı Naturschöne-Doğal Güzellik kavramı arasında bağlantı kurulabilir. Ancak, *Mazideki Günler* filminde olduğu gibi, *Arı Kovanının Ruhu*'ndaki 'siyahi' gerçekçilik Erice'in filmini Kracauer'ın *Caligari'den Hitler'e* kitabındaki sinemasal yüceltme kavramına *Film Teorisi* kitabındaki sinemasal gerçekçilik kavramına nazaran daha yakınlaştırır.

İspanyol sinemasının savaş sonrasında gerçekçilikle olan ilişkisi 1950'lerdeki yeni gerçekçilik etkilerine dek uzanır. Ancak, bu etkilenme daha sonra Fransız yeni dalgaya aracı olmuştur. Bunun sonucunda Carlos Sagura gibi sinemacılar kendilerini yeni gerçekçilikten uzaklaştırıp yeni dalganın daha modernist ve yansımalı tekniklerini uyarlamışlardır. Saura ve diğerleri de İspanyol auteur sinemacı prototipinin Louis Buñuel suretinde mükemmel haliyle zaten var olmasına rağmen yeni dalga içerisindeki yönetmenlik vurgusunu sahiplendiler. 1960'lara doğru, Saura kendini en önemli İspanyol sinemacı olarak kabul ettirmek maksadıyla, bilinçli olarak kendi sinemacı modelini Buñuel'in sürrealist damgası üzerine inşa etti. *El ángel exterminador* (Mahvedici Melek, 1962), *Belle de jour* (Gündüz Güzeli, 1967) and *Cet obscur objet du désir* (Arzunun Şu Karanlık Nesnesi, 1977) gibi Buñuel filmlerindeki ve aynı zamanda Julio Medem'in *Vacas* (Sığır Çobanı, 1992) ve *La ardilla roja* (Kırmızı Sincap, 1993) gibi son dönem filmlerinde görülebilecek ironik melodrama, gerçekçilik ve sürreal fantezi sentezi gittikçe artarak yeni İspanyol sinemasını tanımlamaya başladı.

Sığır Çobanı, Medem'in daha gerçekçi olan *Furtivos*, *Mazideki Günler*, *Arı Kovanının Ruhu* ve *Ayva Ağacı Güneşi* filmlerin-

den ayırt edilen sürrealizmi çağrıştıran kendine göndermede bulunan, dönüşlü anlatının bir biçimini kullanır. *Sığır Çobanı* filminde bulunan gerçek-üstü ve melodramatik abartı ile yansımalı fantezi sentezi 1980'lerde ortaya çıkan birçok önemli filmlere imza atan ve kararlı bir şekilde Buñuel'in İspanyol sinemasındaki auteur bayrağını devralan yönetmende görülebilir: Pedro Almodóvar. Ancak, göz alıcı derecede başarılı olan *Mujeres al bordede un attaque de nervios* (Sinir Krizinin Eşiğindeki Kadınlar, 1988) filmi genel gerçekçi gelenekten büyük ölçüde kopar ve aynı şey José Juan Bigas Luna'nın *Jamón jamón* (1992), *Huevos de oro* (Altın Toplar, 1993) ve *La teta y la luna* (Meme ve Ay, 1995) adlı filmlerinde, Alex de la Iglesia'nın *Acción mutante* (Mutant Harekatı, 1992) ve *El d´a de la bestia* (Şeytanın Günü, 1995) adlı filmlerinde ve Urbizu, Bajo, Ulloa ve Calparsoro'nun filmlerinde de geçerlidir. Bu filmler bu bölümün ilgi alanına girmiyor. Bu konu 1980'ler ve 1990'lar Avrupa post-modern sinemasının ortaya çıkışıyla ilişkilendirilmelidir.

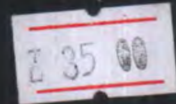
Avrupa Sinema Kuramları

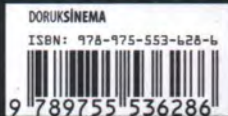
IAN AITKEN

Bu kitap, 1900'lerden günümüze Avrupa sinemasındaki önemli film kuramlarını ve hareketlerini inceler. Ian Aitken özellikle Avrupa sinemasına hakim olan iki ana geleneğe odaklanır. İlki sezgici modernist ve gerçekçi gelenektir, bu gelenek Alman idealist felsefesini, romantizmi, fenomenolojiyi ve Frankfurt Okulunu kapsayan felsefi kökenin içine yerleştirilebilir. Avrupalı film teorisinde ve sinemasında sezgici gelenek akıl-dışıcılık (irrasyonalizm), sezgisel içgörü (insight), sanatsal özerklik ve belirsiz ifade (indeterminate expression) gibi estetik niteliklere vurgu yapmaktadır. Sassure-sonrası gelenek ise anlambilim, yapısalcılık ve yapı-bozumculuğu içerir.

Bu kitabın ilk üç bölümü Rus formalizmi içindeki sezgici ve rasyonalist eğilimler, Weimar sinemasal modernizmi ve Eisenstein'in eserleri arasındaki etkileşimi keşfetmeye çalışırken, dördüncü bölüm Fransız İzlenimciliği üzerine odaklanmaktadır: Avrupalı film akımları en açık haliyle sezgici modernist gelenekle özdeşleştirilebilir. Beşinci ve altıncı bölümler bunların ardından Saussure-ardılı geleneğin genel bir görünümünü, yapısalcılığı, post-yapısalcılığı, siyasal modernizmi ve bu geleneğin beslediği post-modern sinemayı vermeye çalışıyor. Yedinci bölüm erken dönem sezgici modernizm ve daha sonraki sezgici gerçekçilik arasında varolan sürekliliklerin izlerini sürüyor, Grierson, Kracauer ve Bazin tarafından geliştirilen sinemasal gerçekçilik teorileri üzerine odaklanıyor. Son aşamada bölüm sekiz ve dokuz savaş-sonrası Avrupalı gerçekçi sinemayı keşfediyor, özellikle yukarıda sözü geçen teorisyenlerin fikirleriyle özdeşleştirilebilen filmler üzerinde yoğunlaşıyor.






DORUKSİNEMA
ISBN: 978-975-553-628-6
9 789755 536286

